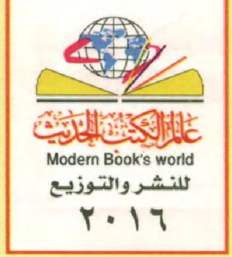


الدكتورة
نصرة احميد جدوع الزبيدي
الجامعة الانبار / العراق

الغموض وتعدد مستويات المعنى في النص الجاهلي

دراسة وتحليل





الغموض وتعدد مستويات المعنى

في النص الجاهلي

- دراسة وتحليل-

الدكتورة

نصرة احميد جدوع الزبيدي

الجامعة الانبار / العراق

عالم الكتب الحديث

Modern Books' World

إربد- الأردن

2016

الكتاب

الغموض وتعدد مستويات المعنى في النص الجاهلي

تأليف

نصرة احميد الزبيدي

الطبعة

الأولى، 2016

عدد الصفحات: 262

القياس: 17×24

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2015/8/3858)

ISBN 978-9957-614-19-5

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (27272272- 00962)

خلوي: 0785459343

فاكس: 27269909- 00962

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
almalktob@gmail.com

facebook.com/modernworldbook

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 079 /5264363

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 00961 1 471357

فاكس: 00961 1 475905

المحتويات

كلمة لابد منها..

الشعر هو الصيغة الفنية الجمالية في أية لغة من اللغات، ويقوم في جوهره على التذوق الخلّاق للحياة ورموزها انطلاقًا من استيعاب الشاعر لها بما يحاكي ما يدور في فكره، وتمثل الذات القاعدة الأساسية التي ينطلق منها هذا الاستيعاب.

وقد أثبتت تجارب الإنسانية أن الخلود سمة لا تتحقق لأي نتاج شعري من غير أن يحمل في ذاته عوامل البقاء والديمومة والشعر الجاهلي حمل عوامل خلوده على مر العصور اعتمادًا على طبيعته المتجددة التي استطاعت أن تتجاوز حدود الزمان والمكان والتجربة الخاصة، فتحول إلى أنموذج ظلت القصيدة العربية في مختلف عصورها اللاحقة ومحاولات التجديد الواعية وغير الواعية واقعة تحت هيمنته، وقد كان من نتائج بعض محاولات التجديد أن اندفع الشعر العربي في كثير من الأحيان إلى الوقوع في مأزق التغريب وبعثرة الذات الشعرية العربية في متاهات التقليد لاتجاهات ومدارس غربية، وعلى الرغم من ذلك كله أكدت القصيدة العربية القديمة حضورها وسطوة نفَسِها الفني، وذلك من خلال سمات خاصة اتسمت بها، وفي مقدمتها الغموض الذي يخطئ الكثير من الباحثين ومتذوقو الشعر في استيعاب ماهيته وقيمته لانطلاقهم في فهمهم له من الانطباع الشائع الذي لازم هذا المصطلح، فإذا نظرنا إلى جانب اختلاف الآراء في تفسير فكرة معينة وما نستطيع أن نخرج به من حصيلة وفيرة من الأفكار والمعاني التي تدور حولها يعبر كل منها عن وجهة نظر المتلقي أدركنا ما يمكن أن يقدمه الغموض للنص من كشف لجوانب الإبداع فيه، فالنص ينتهي في اللحظة التي تكشف فيها أسراره ويتحول إلى جانب جمالي قابل للتكرار، غير أنّ الغموض الشعري الذي حاولت هذه الدراسة تتبع صورهِ وأشكاله في الشعر الجاهلي تحول إلى معيار دقيق لتثمين النص الذي تبدو قيمته في الكم الكبير من الصور والتراكيب، فهو يتحقق عن طريق تعدد تأويلات النص بسبب فكرة أو مفردة أو تركيب أو تلوين بلاغي.

وقد أفرز الجهد النقدي العربي المتراكم عبر عصور الدرس والبحث العربية القديمة والحديثة إلى جانب الدرس النقدي العربي الحديث فكرة أساسية يمكن أن نصف الغموض

الشعري بوساطتها وهي ما يمكن أن نسميه بالتكثيف الذي يقابل المصطلح الإنكليزي (plurisyignation).

وقد تتبع القسم التمهيدي من هذه الدراسة مصطلح الغموض الشعري في ثلاثة محاور رئيسة كان مدار أولها النقد العربي القديم ممثلاً بجهود نقاده خلال ما يقارب ثمانية قرون، ثم النقد العربي الحديث، وأخيرًا النقد الغربي الحديث الذي أرسى بعض نقاده أسس منهجية الغموض الشعري على وفق معايير مستنبطة من نصوص شعراء كبار يقف في مقدمتهم وليم شكسبير.

أما القسم التطبيقي فيقع في أربعة فصول، تناول الأول منها غموض التضمين الأسطوري والرمزي على مستويين، أولهما: اختيار أسطورة أو رمز ما على وجه التحديد، والثاني: سبب اللجوء إلى الأساطير والرموز للتعبير عن حاجات نفسية واجتماعية وفكرية قد تتعلق بالفرد أو المجموع، وعرَّج هذا الفصل على الجانب الأسطوري الذي كان أحد أسباب تأليه بعض الرموز أو إكساب بعضها الآخر سمة رمزية أو قدسية ارتبطت بالمخاوف الخاصة ببيئة الصحراء العربية التي حتمت على الإنسان ابتكار كيفيات متعددة تكفل بقاءه واستمرارية وجوده، وذلك من خلال لوحات المقدمة الغزلية والناقة ولوحة وصف ثور الوحش وحمار الوحش التي مثلت منتخبات عالجت الدراسة من خلالها ظاهرة الأسطورة والرمز وأثرها في إحداث الغموض الشعري.

وتناول الفصل الثاني غموض المفردة وتباين التأويل بمستوياتها الدلالية والنحوية وأثر ذلك في تعدد قراءات النص الواحد، مما يشير إلى الحمل المعنوي للمفردة، أي ما يمكن أن تنطوي عليه من معانٍ، سواء باستخداماتها الدلالية أم بطريق التضاد والمشترك اللفظي ثم بوصفها جزءًا من تركيب ما، وهي الفكرة التي يقوم عليها الفصل الثالث اللاحق الذي تناول غموض التركيب وتباين التأويل، إذ كان للتراكيب أثرها في إحداث الغموض الشعري عن طريق المعاني التي تعكسها، أو ما يمكن أن تنصرف إليه وظائفها في السياق الذي نظمها الشاعر فيه، كما كان للخطاب وغموض وجهته أثره في تحقيق الغموض كخطاب المفرد

بضمير الاثنين وخطاب الجماعة بضمير المفرد لا عن قصورٍ في استخدام الضمائر ولكن عن طريق الاتساع الذي تقصده هذه الآلية.

وعني الفصل الرابع بدراسة الغموض البلاغي وما يمكن أن يتحقق منه من خلال توظيف بعض الآليات البلاغية المتعددة، كالاستعارة والكناية والتشبيه وغيرها مما يكسب النص أبعادًا تفسيرية متعددة، ولا بد من الإشارة إلى أن هذا النمط من أنماط الغموض الشعري احتل أقل مساحة من الشعر الجاهلي، لا لأنه خالٍ من المجاز، بل لأنّ القدماء لم يعتمدوا عليه بصورة أساسية لأنه عصر الفحول الكبار الذي أرسوا فيه دعائم القصيدة العربية، وكانت اللغة الوسيلة الأهم في تحقيق هذا الهدف بما تتيحه من إمكانيات وقابليات ثرة.

وقد تمخضت الدراسة عن مجموعة من النتائج كان في مقدمتها تحديد ماهية الغموض الشعري وآليات تحقيقه.

وقد استندت الرؤية النقدية للدراسة على طائفة من المصادر التي ركزت على أهمية الغموض الشعري وخصوصًا للنص الجاهلي، وفي مقدمتها كتاب عيار الشعر وأسرار البلاغة والمثل السائر ومنهاج البلغاء الذي يمثل مرحلة نضج الرؤية النقدية العربية إلى قضية الغموض الشعري، وكان لا بدّ من وقفة مع النقد الغربي الحديث، وفي مقدمة المؤلفات التي اعتمدتْ عليها الدراسة كتاب (سبعة أنماط من الغموض) لوليم امبسن؛ لأنه حمل ملامح منهجية متكاملة في تقويم أثر الغموض الشعري وأنماطه في بناء النص الشعري، وكان لا بد من تتبع بعض الإشارات إلى هذه الظاهرة لدى نقاد آخرين، وصولاً إلى النقد العربي الحديث ورؤيته الخاصة، مما ساعد على بناء منهجية خاصة بالدراسة، اعتمادًا على ما تقدم وأبرز ما تجب الإشارة إليه هنا أنّ هذه الظاهرة قد برزت بأنماطها المتعددة على وجه الخصوص في دواوين الشعراء الكبار كامرئ القسس والنابغة الذبياني وزهير بن أبي سلمى وعنترة ولبيد وطرفة، وهم شعراء الخط الأول، الأمر الذي يعزز أصالة فكرة الغموض الشعري في القصيدة العربية.

وقد اقتضت طبيعة المادة العودة إلى شروح الشعر واعتماده الرواية التي جاءت فيها وعدم اعتماد رواية الدواوين، حيث إنّ طبيعة الخلافات ترتكز أساسًا إلى ما روي في الشروح.

وكان لا بد من اتباع منهج تحليلي يبحث عن جذور هذه الظاهرة ويكشف الدلالات المتعددة للنصوص التي تؤدي إلى غموضها في نهاية المطاف.

أخيرًا لا بد من وقفة عرفان بالجهود التي بذلها المرحوم الأستاذ المشرف الدكتور محمود الجادر ..طيب الله ثراه..وجعل الجنة مثواه..انه سميع الدعاء..

د.نصرة

التمهيد

الغموض في المنظور النقدي

أولاً: محور النقد العربي القديم:

مثّل النقد العربي القديم المنبع النظري الأساس في دراسة أية ظاهرة تتعلق بالشعر العربي القديم، من هنا لا بدَّ من عودةٍ تستقصي الآراء والمنطلقات النظرية لقضية الغموض الشعري، ونبدأ بالقرن الذي شهد نشاط اللغويين وهو القرن الثاني الهجري، فنلمح إشارات عند طائفة من نقاد هذا القرن، في مقدمتهم أبو عمرو بن العلاء (ت154هـ) الذي خضعت إشاراته النقدية للأساس اللغوي الذي كان الدرس النقدي العربي ينبثق منه في هذا القرن، إذ طغى الاهتمام بجانب اللفظ في نقد الشعر، وعلى الرغم من شيوع فكرة السهولة والوضوح التي أشارت إليها مقولات نقدية في هذا القرن، فإن ذلك لا يلغي أن فكرة الغموض مما تناولتها مقولات أخرى في المرحلة نفسها، بل إنّ مفهومي الوضوح والغموض قد يبدوان متداخلين فيما اصطلح على تسميته بالسهل الممتنع، الذي يجمع بين الرقة والمرونة والسهولة مع الحاجة إلى إعمال الفكر في تدبر خفاياه[1]. وفي هذا الجانب تنصب آراء أبي عمرو بن العلاء على شعر النابغة الذبياني الذي يصفه بحسن الديباجة؛ لأنه جمع سهولة اللفظ وغزارة المعنى، مما يمثل جانب الغموض الأساس المسمى بـ (التكثيف). وذمّ أبو العلاء كذلك معاني الشعراء السطحية البعيدة عن العمق التي ظهرت عند الكثير من الشعراء كذي الرمة وغيره، ويعزز أبو عبيدة (ت209هـ) رأي أبي عمرو بن العلاء في النابغة فيصف شعره بحسن الديباجة وصلابة الصخرة التي لو رديت بها الجبال لأزالتها كناية عن قوته ومتانته[2].

---

(1) ينظر: النقد عند اللغويين في القرن الثاني: 156.

(2) طبقات فحول الشعراء: 1/ 56، ونسبة الآراء في الشعر والشعراء: 108.

ومن نماذج النقد في هذا الجانب ما عُني بالأسلوب والترتيب والخروج عن القواعد المتعارف عليها للجملة العربية كالتقديم والتأخير، لما له من أثر واضح في إغلاق معنى الكلام عند هؤلاء النقاد[1].

ومن جانب آخر يقرر ابن سلّام (ت232هـ) في بحثه للشعر بأنه صناعة، وأنّ من سمات أهل العلم به أن يثقفوا كنهه كسائر أصحاب الصناعات، ويختار من الصناعات (البصر بغريب النخل)[2]، وكأنه يضع (غريب النخل) بإزاء (غامض الشعر).

وفي حديث الجاحظ (ت255هـ) عن رواية الشعر وحد البلاغة تناول هذا المفهوم، فرأى أنّ من شروط جماع البلاغة تدبر ما التبس أو غمض من المعاني وشوارد اللفظ[3]، وتبدو قضية الغموض الشعري عنده أقرب إلى السمة المعيارية التي تشير إلى بلاغة المتلقي، كما تتعلق بالكلام (الشعر خصوصًا) من حيث شعرية النص، مما يشير بدوره إلى حالة الانتقائية التي اعتمدها الناقد الأول وهو الراوي نفسه في تقويم النصوص، وحيث يمثل هذا الناقد جزءًا واعيًا من جمهور المتلقين، ومن جانب آخر تبدو قضية الغموض بمفهومها الفني اختيارًا نقديًا يقرب في طغيانه في الاستعمال من اكتساب سمة القاعدة التي ترتبط بدقة اللفظ، مما يوحي باستبعاد الغريب المستكره الذي يخرج بالكلام إلى الوعورة، ويغلقه أمام المتلقي، وتلك عنده سمة كبار الشعراء[4].

وإلى ذلك يومئ ابن قتيبة (ت276هـ) في حديثه عن الاحتجاج بأشعار مشاهير الشعراء في الغريب والنحو وفي تعليقاته على بعض الشواهد، إذ يقرن الجودة الشعرية بغرابة المعنى[5].

---

(1) ينظر: مقالات في النقد: 38.

(2) ينظر: طبقات فحول الشعراء: 1/ 5.

(3) ينظر: البيان والتبيين: 1/ 88.

(4) ينظر: نفسه: 4/ 24.

(5) ينظر: الشعر والشعراء: 1/ 807.

ومن سمات الشعر الجيد المختار عند المبرد (ت285هـ) أن ينبه فيه الشاعر على ما يخفى على غيره ويسوقه برصف قوي واختصار قريب[1]، كما يقر بتفاوت المتلقين في فهمهم ويشترط لتدبر هذا النمط من الشعر الفطنة في إدراك المعاني الدقيقة[2].

ويميل ثعلب (ت291هـ) إلى فرز الغموض الشعري عن مصطلح الوحشي ومدلوله على طائفة من اللغة التي يبتعد عنها الشعراء المطبوعون ويدخل عنده في مفهوم جزالة اللفظ[3]. وقد مثّل ابن طباطبا (ت322هـ) خطًا نقديًا متقدمًا حين عالج هذه القضية في اتجاهين: الأول: ما تعلق بحالة تخص بلاغة النص، إذ يقول: «ومن أحسن المعاني والحكايات في الشعر وأشدها استفزازًا لمن يستمعها، الابتداء بذكر ما يعلم السامع له إلى أي معنى يساق القول فيه قبل استتمامه، وقبل توسط العبارة فيه، والتعريض الخفي الذي يكون بخفائه أبلغ في معناه من التصريح الظاهر الذي لا ستر دونه، فموقع هذين عند الفهم كموقع البشرى عند صاحبها لثقة الفهم بحلاوة ما يرد عليه من معناها»[4]، وعنده أنّ تدبر المعنى البعيد وفهمه أمر يشير إلى ثقافة المتلقي وقدرته مما يجعله مسؤولية مشتركة تقع على عاتق المنشئ والمتلقي. الثاني: ما تعلق بالحالة الواقعة التي يتعامل معها الشعر ويعالجها بوصفها ظاهرة غريبة مثل إمساك العرب عن بكاء قتلاها حتى تأخذ بثأرها[5]. ويقر بتعلق الغموض بوصفه ظاهرة بالصيغة التي يعمل بها واعتماده دقيق اللفظ ولطيف المعنى[6]. ويدخل عنده في ثنايا الغرابة التي تدل على الندرة والاستحسان في المعاني، إذ يقول: «وكطيب تركّب عن أخلاط من الطيب كثيرة فيُستغرَب عيانه ويُستغرَب مستبطنُه»[7].

---

(1) ينظر: الكامل: 1/ 294.

(2) ينظر: نفسه: 1/ 32.

(3) ينظر: قواعد الشعر: 24.

(4) عيار الشعر: 24.

(5) ينظر: نفسه: 51.

(6) نفسه: 203.

(7) ينظر: نفسه: 14.

أمّا قدامة بن جعفر (ت327هـ) فيعد التعقيد والإبداع أمرين مرادفين للغرابة، ويشمل مفهومه للإبداع السبق إلى المعنى، وعنده أن ذلك يمثل أحد أقسام العلم بالشعر الخمسة، وسمة لعموم الكلام شعره ونثره[1]. وإليه يعود الفضل في التمييز بين الغامض ذي البعد الفني والوحشي النافر، فيشترط إبعاد الأخير بقوله: «وأن يركب الشاعر منه ـــ أي من اللفظ ـــ ما ليس بمستعمل إلا في الفرط، ولا يتكلم به إلا شاذًا، وذلك هو الوحشي الذي مدح عمر بن الخطاب ﷺ زهيرًا بمجانبته له وتنكبه إياه، فقال: كان لا يتبع حوشي الكلام»[2]، وهو هنا يفرز مفهوم غريب اللغة (الوحشي) وغريب المعنى (الغامض).

ويشير القاضي الجرجاني (ت366هـ) إلى أنّ من سمات القدماء الغريب الذي يعجز الشعراء المحدثون عن تدبره على الرغم مما قد يمتلكونه من إمكانيات لغوية وفكرية وثقافة واسعة[3]، ويؤكد بأنّ الوصول إلى هذا المستوى من (الغرابة الفنية) قد يوقع المحدثين في التكلف والتصنع الذي يضر بالشعر أيما ضرر[4]. كما أنه بيّن الخلط الذي وقع فيه النقاد بين الغامض ببُعدِهِ الفني والمعيب الفاسد، ويؤكد أنّ أولهما يحتاج للذكاء والفطنة ويتوصل إليه الشاعر بالدربة[5]، وليس التعقيد في عُرفِهِ عيبًا وإلا لما بقي للفرزدق وأبي تمام بيت من الشعر، ويلخص نظرته إلى الغموض بالقول: «وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلا ومعناه غامض مستتر؛ ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر، ولم تفرَد فيها الكتب المصنّفة، وتُشغَل باستخراجها الأفكار الفارغة»[6].

ويعرض الآمدي (ت370هـ) في الموازنة لوجهة نظره إزاء الغريب والغامض، فيفصل بدءًا بين مفهوم التعقيد (بوصفه أحد أوجه الغريب)، والغموض في الشعر من خلال تأييده لمن مدح شعر أبي تمام بلطيف المعاني ودقيقها والإبداع والإغراب فيه، وأنّ ذلك يمثل

---

(1) ينظر: نقد الشعر: 149.
(2) نفسه: 182.
(3) ينظر: الوساطة: 15.
(4) ينظر: نفسه: 18.
(5) ينظر: نفسه: 427.
(6) نفسه: 431.

ضالّة الشعراء ومطلبهم، وبذلك أجاد امرؤ القيس واشتهر «حتى لا تكاد تخلو له قصيدة من أن تشمل من ذلك على نوع أو أنواع، ولولا لطيف المعاني واجتهاد امرئ القيس فيها وإقباله عليها لما تقدم على غيره»[1].

ويظهر بوضوح تقدير الآمدي للغموض بوصفه سمة عامة في الشعر الجاهلي ممثلاً بأبرز شعرائه وهو امرؤ القيس ليصبح الغموض معيارًا تُقاس به جودة الشعر.

وفي مقدمة نقاد القرن الخامس الهجري الذين عالجوا قضية الغموض الشعري يقف المرزوقي (ت421هـ) ومعالجاته النقدية في شرحه لمقدمة ديوان الحماسة لأبي تمام، وأول ما يطالعنا من آرائه في سياق الغموض الشعري اعترافه بحاجة الشعر إلى التعقيد ومجافاة السهولة والبساطة المفرطة، فيؤكد في مقارنة الشعر بالنثر بأنّ السبب في قلة من جمع من الأدباء بين الشعر والنثر يعود إلى صعوبة الفنين ويقرر الوضوح سمةً للنثر وشرطًا له، وأنّ مبنى الشعر قائم على الغموض بسبب ما يمتاز به من سمات الوزن والقافية وحدود المعاني التي تتحدد بهما بوصفهما القوالب الشكلية للمعنى، ويوحي بالدقة في التصرف في الأبيات وعلاقاتها المعنوية التي لا ينبغي أن تخل بسمة خفائه وغموضه التي يثير إدراكها لدى المتلقي شعورًا بالنجاح في اقتحام النص ومعرفته[2].

وعلى الرغم من دعوى الوضوح التي أطلقها ابن سنان الخفاجي (ت466هـ) وتقييده لشروط الفصاحة بوضوح معنى الكلام أولاً وعدم حاجة المتلقي إلى الفكر في استخراجه فإنه لا ينكر وجود ظاهرة الغموض الشعري، وأنّ موقفه السلبي إزاءها نوعًا ما يعود إلى الخط الذي قيد فيه فصاحة اللفظة بشروط محددة[3]. ويقسم أسباب الغموض إلى ستة، يتعلق اثنان منها باللفظ، وهما كونه غريبًا ومشتركًا، واثنان يتعلقان بتأليف الألفاظ،

---

(1) الموازنة: 378.

(2) ينظر: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي: 1/ 18-19.

(3) ينظر: سر الفصاحة: 53، 212.

وهما الإيجاز وإغلاق النظم، وما تعلق بالمعنى يتمثل بدقته في نفسه والحاجة إلى مقدمات لفهمه[1].

ويعالج عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) هذه المسألة بالقول: «ومن المركوز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلَى، وبالمزيَّة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضَنَّ وأشغف»[2].

على أنّ فكرة الصعوبة والمعاناة في تحصيل المعنى وردت عند المرزوقي الذي جعلها وسيلة لتذوق النصوص كما مر بنا، وحين ينوه الجرجاني بوظيفة المعنى لا يهمل شأن اللفظ، بل يجعل لترتيب اللفظ وعلاقات الألفاظ أبلغ الأثر في صياغة المعاني جريًا وراء معايير نظرية النظم التي أرسى منطلقاتها النظرية، وكان له الفضل في صياغتها، كما أنه يجعل من الجدوى معياريةً تشير إلى قيمة الغموض الشعري والتعقيد ويترك للمتلقي تحديد تحقق هذه الجدوى أو عدمها، ويكرر تأكيده لأثر التوافق بين اللفظ والمعنى واستيعاب الأول للثاني، ثم أثر المعاني المتراكبة في تحقيق هذه المزية، وأثر ذلك كله في بناء المعنى الكلي، الأمر الذي يشير إلى تأكيده وحدة القصيدة واهتمامه بها بعد أن طغت النظرة التجزيئية على معالجاته النقدية لشتى القضايا ومنها الغموض الشعري، وتلاحظ استشهاداته المفردة ضمن هذه النظرة، وتطل قضية الغموض في معالجاته لآلية الشبيه وأثرها في بناء النص، حيث يقر بالحاجة إلى أحد أوجه الغموض الشعري المتعلقة بدقة الفكر ولطف النظر عند الجمع بين أصناف المتباينات المتنافرات على وجه الخصوص[3].

أما أسامة بن منقذ (ت584هـ) فيميل إلى اعتبار الغموض قضية تتعلق بالمعنى أكثر من تعلقها باللفظ إلى الدرجة التي يوصي فيها بالاقتصاد باللفظ مع التوسع في المعنى[4]،

---

(1) سر الفصاحة: 213.

(2) أسرار البلاغة: 118.

(3) ينظر: نفسه: 127.

(4) ينظر: البديع في نقد الشعر: 296.

وأحسنُ الشعرِ عنده ما سبق معناه إلى قلبك لفظه إلى سمعك، وأنّ الإغراب هو ابتكار المستحسن من المعاني حتى يوصف بالطرافة والغرابة على أن لا يتجاوز الحد المعقول[1].

ومن أبرز النقاد الذين عالجوا هذه الظاهرة ابن الأثير (ت637) الذي وضحت نظرته إلى هذه القضية وأهميتها في تحقيق شعرية النص من خلال مناقشته لرأي ابن إسحق الصابئ في موازنته بين المنظوم والمنثور، وأنّ طريق الإحسان في المنثور والوضوح، وأفخرُ الشعر عنده ما غمض[2]، ويرى أنّ التركيب هو الطريقة التي يغمض بها أي نص فيصبح فهم الكلام عندها خاضعًا لمعايير التلقي ومدى قدرة المتلقي على استيعاب النص، ويضرب بالنص القرآني مثلاً في إيقاع الخلاف بين المفسرين حول الكثير من معانيه، ويظهر ابن الأثير من دعاة المعنى في استبعاده لقضية الشكل وأثره الذي راهن عليه الصابئ بدعوى أن الغموض إنما يقع في الشعر بسبب تقييده بالأوزان المحددة واستقلالية كل بيت بمعناه[3] حسب ما تفضله غالبية النقاد في جيد الشعر[4]، كما يركز على التركيب وضرورته في الشعر، على أنّ حجة ابن الأثير تمثل صدًى واضح المعالم لنظرية النظم وأثرها في إيضاح دور البنية المعنوية التي تستند إلى أصول علم النحو وقواعده في تحقيق التركيب المشار إليه.

وفي الوقت الذي يعارض فيه ابن الأثير الصابئ في تعليله للغموض الشعري يقف ابن أبي الحديد (ت656هـ) موقف المؤيد للصابئ في حجته حيث يقول: «ونحن نعيده فنقول إن البيت الشعري لما كان محجورًا على الشاعر أن يزيد فيه أو ينقص منه أو يلحق به بيتًا آخر فيحصل أحدهما مرتبطا بصاحبه بخلاف الرسائل، فكان المعنى قد يساوي ألفاظ البيت تارة، ويزيد عليها تارة، وينقص عنها أخرى، فكان الأحسن أن يزيد المعنى؛ لأن اللفظ الحسن يغير معنى كامرأة ميتة حسنة الصورة... لأن المعاني إذا كثرت، وكانت الألفاظ تفي بالتعبير

---

(1) ينظر: البديع في نقد الشعر: 135.

(2) ينظر: المثل السائر: 3/ 339.

(3) ينظر: نفسه: 3/ 339.

(4) ينظر: كتاب الصناعتين: 47.

عنها احتيج بالضرورة إلى أن يكون الشعر يتضمن ضروبًا من الإشارة وأنواعًا من الإيماءات والتنبيهات، فكان فيه غموض»[1].

ويتضح ميل ابن أبي الحديد للتخلص من قيود الشكل الداخلي للقصيدة، ولا يبدو أنه يعيب على الشاعر توسعه في التعبير عن المعنى في أكثر من بيت، ويُظهر ميلاً لجانب المعنى في تقرير قيمة اللفظ بعيدًا عن معايير فصاحة اللفظة المفردة التي كانت خيارًا أساسيًّا في تقرير فصاحة الكلام عند ابن سنان وغيره كما سبق، ويركز ابن أبي الحديد على جانب مهم في المعنى وهو ما اصطلح النقاد المعاصرون على تسميته بالتكثيف، وهو أحد أوجه مظاهر ثراء اللفظة الذي يعكس الحمل المعنوي وما اصطلح على تسميته بـ (الحدة الشعرية) أو كثافة الطاقة الشعرية بما يكفل تعدد قراءات النص الواحد ليتحول الغموض من عنصر هدم إلى عنصر بناء يستحب وجوده في النص[2]، ومما يعزز صحة فكرة الغموض عند أبي الحديد استدراكه لها مستبعدًا فكرة الإبهام التي قد تنطوي عليها فكرة الغموض وتأكيده أنّ الأخيرة متعلقة بالإبداع والابتكار أصلاً، فيقول: «ولسنا نعني بالغموض أن يكون كأشكال إقليدس والمجسطي والكلام في الجزء، بل أن يكون بحيث إذا ورد على الأذهان، بلغت عنه معانيَ غير مبتذلة، وحكمًا غير مطروقة»[3].

ويعد حازم القرطاجني (ت684هـ) من أبرز النقاد الذين اكتسبت قضية الغموض الشعري على أيديهم السمة المنهجية في البحث، إذ أفرد لها ركنًا خاصًّا ومنحه طابعًا إبداعيًّا في بعض جوانبه، وتعامل فيه مع المتلقي بدقةٍ تحثه على التذوق باعتماد آلية التخييل والمحاكاة وحسن تأليف الكلام والصدق والشهرة، وأنّ تحقيق هذه المعايير للهدف الفني للشعر مرهون بالإغراب الذي يعادل عنده الخرق الفني، ومن هذا المنطلق يميز أفضل الشعر[4].

---

(1) الفلك الدائر: 281.

(2) ينظر: بحوث في النص الأدبي: 170.

(3) الفلك الدائر: 282.

(4) ينظر: منهاج البلغاء: 71.

ويحدد حازم أنماطًا من الغموض توزعت على أقسام ثلاثة ما بين المعاني والألفاظ وما يرجع إليها معًا، لكنها في النهاية تصب في المعاني وحدها بالنسبة إليه مقررًا بأنها أصل كل غموض شعري، وهذه الأنماط هي:

أ- ما يرجع إلى المعنى:

وميز ثمانية أنماط تقع تحت هذا القسم لخصها بالقول: «أن يكون المعنى في نفسه دقيقًا ويكون الغور فيه بعيدًا، أو يكون المعنى مبنيًا على مقدمة في الكلام قد صرف الفهم عن التفاتها بُعْدَ حيزها من حيز ما بني عليها، أو تشاغله بمستأنف الكلام عن فارطه، أو غير ذلك مما من شأنه أن يثني غروب الأفهام كليلة قاصرة عن تحقق مفهومات الكلام، أو يكون مضمنًا معنى علميًا أو خبرًا تاريخيًا...[1] أو يكون المعنى مضمنا إشارة إلى مثل أو بيت أو كلام سالف بالجملة... أو يكون المعنى قد قصد به الدلالة على بعض ما يلتزمه من المعاني ويكون منه بسبب على جهة الإرداف أو الكناية به عنه... أو يكون المعنى قد وضعت صور التركيب الذهني في أجزائه على غير ما يجب فتتنكره الأفهام لذلك... أو يكون بعض ما يشتمل عليه المعنى مظنة لانصراف الخواطر في فهمه على أنحاء من الاحتمالات، أو يكون المعنى قد اقتصر في تعريف بعض أجزائه أو تخييلها على الإشارة إليه بأوصاف تشترك فيها معه أشياء غير أنها لا توجد مجتمعة إلا فيه»[2].

ب- ما يرجع إلى اللفظ:

وميز أنماط هذا الباب بالقول: «فأما ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات من تلك الوجوه فمثل أن يكون اللفظ حوشيًا أو غريبًا أو مشتركًا... ومن ذلك أن يقع في الكلام تقديم وتأخير، أو يتخالف وضع الإسناد فيصير الكلام مقلوبًا، أو يقع بين بعض العبارة وما يرجع إليها فصل بقافية أو سجع فتتخفى جهة التطالب بين الكلامين، أو بأن تفرط العبارة في

---

(1) كلام محذوف يوضح الفقرات السابقة يشار إليه بـ (...).

(2) منهاج البلغاء: 172-173.

الطول فيتراخى بعض أجزائها عن بعض في صوره المتصلة، وأن يرد المتصل في صورة المنفصل، ومن ذلك فرط الإيجاز الذي يكون بقصر أو حذف»[1].

جـ- ما يرجع إلى الألفاظ والمعاني:

وهذا الباب مزيج من المعايير السابقة من القسمين المتقدمين معًا كما نص عليه حازم[2].

لقد حاول حازم من خلال هذا التقسيم لأسباب الغموض أن يحقق شمولية النظرة إلى النص الشعري ويتجاوز بذلك الخطل الذي وقع فيه الكثير ممن سبقه وعاصره من النقاد، والمتمثل بإيثار أحد طرفي معادلة اللفظ والمعنى على حساب الآخر، كما أنّ ذلك يعكس في الوقت نفسه ثقافته بوصفه ناقدًا وأديبًا، إذ إنه حاول تغطية جميع أو أغلب النواحي المتعلقة بالنص الشعري من مظاهر لغوية ومعنوية، ومن خلال هذا التقسيم الدقيق لمسببات الغموض وماهيته يمكن أن نعد حازمًا بحق مرحلة مهمة من مراحل إرساء أسس المنهج النقدي العربي.

ثانيًا: محور النقد العربي الحديث:

لقد تناول النقد العربي الحديث مفهوم الغموض بوصفه سمة تراوحت بين الفنية والعيب، وقد تداخل عند بعض النقاد مع الغريب والتعقيد، فيرى د. محمد سليم الجندي أنّ السبب في كثرة وجود الغريب في شعر أبي العلاء المعري يعود إلى كثره درسه للشعر الجاهلي والإسلامي مع بصره باللغة[3]، مما يعني اتصاف هذا الشعر بالغرابة التي تقابل الغموض

(1) منهاج البلغاء: 174.

(2) نفسه: 174.

(3) ينظر: الجامع في اخبار أبي العلاء: 2/ 996.

الشعري عند دارسي شعر أبي العلاء، وهي أحد أسباب تفضيل طائفة منهم لشعره وعدّهم إياه أهم ميزاته الفنية[1].

أما د. شوقي ضيف فيعالج فكرة الغموض من منظور نفسي خالص بدعوى أننا لا نقرأ الشعر منفصلاً عنا، لذا يكثر التأويل والاحتمالات على وفق ما يرمز إليه من معانٍ نفسية، وإنّ من أهم إنجازات توافر هذه السمة في الشعر ظهور الاتجاه الرمزي فيه، غير أنّ الإنجاز الأهم برأيه يتمثل في إيصال حالات وجدانية عن طريق الرمز تعجز اللغة عن إيصالها، وذلك من خلال الإيحاء بالموسيقى والخيال، ولا يتم ذلك عن طريق الوضوح والمباشرة، بل بإبهام شديد يمثل في أحد أوجهه إيحاءً يُكسب الشعر البُعد الخيالي وموسيقاه الشعورية في كل عصر[2]، وما دام الإنسان هو الإنسان بخصوصية دوافعه وسطوتها عليه في كل مكان وزمان، فمن الطبيعي أن تلازم هذه النظرة التأويلية عملية قراءة النصوص وفهمها؛ لأن النص هو الأساس في الحكم النقدي تليه العناصر الخارجية التي أسهمت في تشكيله.

ويشير البهبيتي من خلال استقراء خصائص الشعر الجاهلي إلى أنه فن مركب معقد تام قد بلغ درجةً من النضج لم يبلغها أي شعر عربي بعده من حيث سمة الشعرية الفنية[3].

ويشير د. أحمد بدوي إلى أنّ التعقيد والتركيب من المقاييس ذات الأهمية الواضحة ومن أهم العناصر التي يمكن خلقها في النص بفضل أسلوب المنشئ والدقة في استخدام المفردات والابتعاد عن المحسنات التي تجعل الغموض شيئًا مقصودًا لذاته لإغلاق النص أمام المتلقي بعيدًا عن عنصر العفوية النابعة عن الطبع والملكة الفنية، كما أنّ استخدام الكلمة في غير معناها الدقيق وأساليب التقديم والتأخير وعدم وضوح القصد الحقيقي تمثل بدورها عوامل تحقق غموض النص[4].

---

(1) ينظر: نفسه: 2/ 997.

(2) ينظر: في النقد الأدبي: 137.

(3) ينظر: تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري: 103.

(4) ينظر: اسس النقد الأدبي عند العرب: 415.

وفي سياق معالجاته الفنية لآراء ابن طباطبا العلوي يلخص د. جابر عصفور قيمة التعريض الخفي الذي يتجاوز في بلاغته التصريح الظاهر بوصف الغموض أحد وسائل التلطف في إيصال المعنى إلى قلب السامع[1] إلى جانب أهمية الإيجاز الذي يكشف المعنى ويحقق الغموض بوجهه الفني، ويحذر د. جابر عصفور من إساءة استخدام تقنية التضاد لخلق الإيحاء المؤدي إلى الغموض لكي لا يخرج عن وظيفته الفنية[2].

ومن الواضح أنه يفهم الشعر ويراه بعيون القدماء في محاولة بعث الأصول الفنية لكي يتحقق للنقد ما سعى الشعراء إلى تحقيقه للشعر من مواكبة للعصر وانتماء للجذور.

ويعالج د. إبراهيم عبد الرحمن فكرة الغموض الشعري في معرض رده على الباحثين فلا يرى فيه ضربًا من التكلف والشطحات، ويؤكد أنّ الشعر الجاهلي قد بلغ درجة عالية من التعقيد الفني في جوانب اللغة والأوزان والأساليب والصور الشعرية، إلا أنه يتجاوز العوامل البلاغية الفنية في تحصيل هذا التعقيد إلى وضع الأسطورة والعناصر الدينية الموروثة بوصفها أسبابًا أساسية تؤدي بصورة مباشرة إلى التعقيد[3].

ويعد د. عز الدين إسماعيل من أبرز النقاد الذين عالجوا فكرة الغموض الشعري، وتدور أفكاره حوله في تمييزه لثلاثة مفاهيم هي: التعقيد والعمق والغموض، وذلك حين بحث السمات الفنية للشعر، ويبدو الغموض بالنسبة إليه أقرب إلى العمق منه إلى التعقيد ليخالف بذلك جانبًا من توجهات بعض قدماء النقاد العرب الذين خلطوا التعقيد بالغموض كما مر بنا، وبعد أن يقرر أنّ الشعر عمل معقد ينفي أن يعني ذلك أنّ العمق مرادف للتعقيد مؤكدًا القيمة الإيحائية التي تجعل من الشعر فنًّا غير يسير يؤدي إلى اختلاف التفسيرات ووجهات النظر لينتهي إلى تقرير حقيقة أنّ التبسيط يجر إلى الرداءة[4]، ويمكن أن يكون العمل الفني في اعتقاده واضحًا مفهومًا ما دام التعقيد صفة تتعلق ببنية العمل الفني

---

(1) ينظر: مفهوم الشعر: 74.

(2) ينظر: نفسه: 175، تاريخ الأدب العربي: 1/ 65.

(3) ينظر: الشعر الجاهلي (قضاياه الفنية والموضوعية): 287.

(4) ينظر: الأسس الجمالية في النقد الأدبي: 358-359.

وتركيبه لا عنصرًا خارجيًا يفرض عليه، فغموض أبي تمام عنده مثلاً يمثل عنصرًا خارجيًا لأنه يتعلق بالبيت المفرد والعبارة التي ينحصر الغموض في سياقها[1]. أما العمق فإنه مسألة تتعلق بالتجربة بعيدًا عن التفصيلات والمباشرة التي تعيق ظهور سمة الإيحاء في لغة الشعر الذي يقوم على الصور الفنية إلى جانب ما يحققه تراكم المأثور الأدبي التاريخي الأسطوري من تحقيق للسمات الرمزية الإيحائية والتعقيد، وحتى في حالة التناقض بين الرموز والصور لا يفسد الشعر بقدر ما يكتسب جانبًا من قدرته على الإيحاء[2]. ومن خلال هذه النظرة يتضح أنّ العمق عنده يمثل مفهومًا نقديًا لوصف الشعر يشتمل على الغموض والتعقيد، ويعتبر الغموض خاصية للشعر في مختلف عصوره ليقرر أنّ الشعر قد يعني الغموض أحيانًا وأنّ الأخير ضرورة جمالية وعنصر يميز الشعر من الكلام.

وفي سياق معالجاته لقضية الأدب الرمزي يشير د. رشيد العبيدي إلى أنّ الغموض (والرمز أحد أوجهه) قد خضع للإشادة والانتقاد عند الكثير من النقاد بدعوى أنه وسيلة فنية ذات غرضين يكمن أولهما: في عرض المعاني الخفية بأسلوب أخّاذ، والثاني: الوصول إلى الكمال والصفاء ثم خلق جديد للأفكار وابتداعها، ويعترف بأنّ الأدب الرمزي قديم في الأدب العربي، إلا أنه كان مبثوثًا ولم تختص به فئة معينة من الشعراء، وكان هدفهم من وراء ذلك توخي العمق المعنوي وجذب اهتمام السامعين[3].

وناقش باحث معاصر جدل الوضوح والغموض بالنسبة إلى درجة فهم القارئ، وأدان بصورة ضمنية الأسباب التي حوّلت الغموض إلى إشكالية حقيقية أخضعت الشعر إلى معيارية رابكة بالنسبة إلى العديد من النقاد، وفي مقدمة هذه الأسباب وأهمها القارئ نفسه؛ لعدم استيعابه للغته القومية من جانب، ثم تباين ثقافة الشاعر والمتلقي من جانب آخر[4]، ثم إنّ سبب الغموض برأيه لا يعود لأفكار يمكن فهمها بصورة أو بأخرى، وإنما للوسيلة التي

---

(1) ينظر: نفسه: 373-374.

(2) ينظر: الشعر العربي المعاصر: 187.

(3) ينظر: الأدب ومذاهب النقد فيه: 77.

(4) ينظر: الغابة والفصول: 124.

يتم التوصيل بوساطتها، مراهنًا على قيمة الشكل في ذلك، ولا يعني هذا أنّ الغموض يتعلق بمفردة يمكن الكشف عنها معجميًا، بل إنّ التركيب ووضع المفردة ضمن نظام علاقات في سياق الجملة هو إحدى الطرق الرئيسة لخلق الإيحاء وشحن الكلام به[1].

وهذه النظرة صدى لما جاء به عبد القاهر الجرجاني في تأكيده قيمة النظم في عملية الخلق الوظيفي للمفردات، كما يشدد الباحث نفسه على أنّ التركيز على قيمة اللغة بوصفها نظامًا بهذه الصفات المنتجة للنص الإبداعي يؤكد قيمتها الرمزية تلك التي تتجاوز معنى أية مفردة إلى مديات أوسع من خلال آلية الترادف والتجانس والإيقاع وصلة ذلك كله بالشعر ومعانيه، تلك التي تتدخل فيها الرؤى والدوافع الخاصة بالقارئ في كل عصر، ثم ما تتعرض له تلك المعاني (وبسبب هذه الآلية الرمزية) من إظهار وإخفاء متعمدين، ويكمن وراءهما الدافع الخاص للشاعر، مما يفتح آفاقًا جديدة لتعدد قراءات النص الواحد وتفسيراته[2]. ومن جانب لآخر فإنّ الغرابة والغموض المتأتيين من الإيحاء والرمز هما أساس تفضيل الشعر، وبدخول الآلية البلاغية متمثلة بالاستعارة والتشبيه يتحول النص إلى جهة الغرابة المحببة التي كانت معيارًا نقديًا في الحكم بجودة الشعر وما نقله الآمدي في الموازنة والجرجاني في دلائل الإعجاز يقر بشرعية هذه المعيارية في انتخاب النصوص الجيدة[3].

وأخيرًا تعد محاولة محمد الهادي الطرابلسي في بحث ماهية الغموض وأنماطه أحدث معالجة نقدية له يقر فيها بتضارب الآراء النقدية للقدماء والمحدثين وغموضها حول فكرة الغموض الشعري وأهميته الفنية، إلا أنه يقرر في خاتمة المطاف بأنّ الشعر هو الكلام الغامض[4]، ولا يعني بذلك أن يكون الشعر مبهمًا وأن تكون النصوص مغلقة بوجه القارئ والسامع، مركّزًا على صيغة الغموض البناء ذي الصلة الفنية الحقيقية للنص الشعري، وعلى

---

(1) ينظر: نفسه: 126.

(2) ينظر: كتاب المنزلات: 223-224.

(3) ينظر: نفسه: 98.

(4) ينظر: بحوث في النص الأدبي: 160.

الرغم من انسياقه لاحقًا إلى تقرير الوضوح سمة للنص الحديث فإنه يعترف بأنّ الشعر يسير باتجاه الغموض، فلا عجب أن يصبح الوضوح نقطة البدء في العملية الشعرية[1].

إنّ هذه النظرة ذات الاتجاه الواحد لا يمكن أن تبرر تجاوز قيمة النص القديم، وقد وقع الباحث في الخطأ الذي اتّهم الدارسين بأنهم قد وقعوا فيه[2]، فهو قد تجاوز الغموض بمفهومه الفني الذي يعد جيدًا بوصفه معيارًا لرؤيته النقدية للشعر القديم، ويميز في هذا الصدد خمسة أنماط من الغموض، منها الحاصل من قصد التضليل بدافع خلق الألغاز المجردة، ثم الغموض الواقع بسبب اختلال توازن الشعراء في تعاملهم مع الشعر بوصفه فنًّا إبداعيًّا، ونمط ثالث يردّه إلى التطفل والجهل بحقيقة الشعر[3]، أمّا النمط الرابع فهو الغموض البنّاء الذي يعتمد التكثيف والحدة، أي تكثيف المعنى وقوامه الإيجاز، وقد ظهر تأثره بالطروحات النقدية الحديثة لبعض النقاد الغربيين المعاصرين وعلى رأسهم (أدغار ألن بو) و(جون كوهين) حسب ما يعترف بذلك[4] *، متجاوزًا حقيقة أنّ هذه الفكرة قد دارت في دراسات بعض النقاد العرب القدماء للنص الشعري على نحو ما وجده جابر عصفور عند ابن طباطبا[5].

ويأتي حديثه عن غموض الخطاب الشعري بوصفه نمطًا خامسًا للغموض مرتبكًا فيدخله في صيغ رياضية قوامُها الدال والمدلول، وأنّ الغموض الناجم عنه ينقل القارئ إلى مدلول غامض لا يمكن للشاعر أن يكشف عنه[6].

ومن خلال ما سبق من آراء النقاد العرب المحدثين حول فكرة الغموض الشعري يتضح أن تصوراتهم للمرتكزات الأساسية للغموض تقع في محاور عدة هي:

1. الأساليب (ألفاظًا ومعاني).

---

(1) ينظر: نفسه: 166.

(2) ينظر: نفسه: 157.

(3) ينظر: نفسه: 167-170.

(4) ينظر: نفسه: 176. * يشير إلى كتاب كوهين (الكلام السامي) وتأثره بأدغار ألن بو.

(5) ينظر: مفهوم الشعر: 76.

(6) ينظر: بحوث في النص الأدبي: 178.

2. التراكيب والعبارات.
3. الجوانب الإيحائية والرمزية التي تمثل جوهر الفن الشعري.
4. الأساطير والموروث الديني.
5. آليات التكثيف المعنوي، أي مدى ما يمكن أن تعبر عنه المفردات من معانٍ في حالة إفرادها وتركيبها.
6. الخطاب الشعري.

وقد تراوحت تلك النظرات النقدية بين التأثر بالقديم ومواكبة الخط الحديث في نقد الشعر، ولم تفرد دراسات نقدية مستقلة عند أغلب النقاد حول قضية الغموض الشعري، وإنما جاءت عرضًا في دراساتهم؛ لأن الشعر كان عندهم القضية الكبرى، وأفضل ما يمكن أن يخدم هذه الدراسة أمران أساسيّان هما:

1. التركيز على قيمة الغموض الفنية بالنسبة للشعر والتركيز على أنه يعني سمة اكتسبت الاستقلالية عن غيرها من المفاهيم كالتعقيد وغيره على يد عز الدين إسماعيل تحديدًا كما سبق.
2. تمييز مرتكزات أو أنماط للغموض من خلال القراءة الشعرية أفرزت ما يشبه المنهجية المحددة التي لخصتها الخطوط العامة المذكورة آنفًا.

ثالثًا: محور النقد الغربي الحديث:

من خلال قراءة جانب من النقد الإنكليزي المعاصر وتصفحه لا يمكن الادعاء بأن (وليم امبسن) هو رائد الدراسة النقدية المعاصرة للغموض، إلا أنه يعد بحق الراعي الحقيقي لهذه الدراسة وأبرز من درس الغموض على وفق رؤية جديدة تعتمد النظرة التأويلية العميقة للنصوص الشعرية وذلك في كتابه الموسوم (سبعة أنماط من الغموض / 1930)، وقد ركز امبسن في أنماطه بصورة أساسية على المعنى، وكان تعدد معاني اللفظة المعينة منطلقه

الأساس، والغموض عنده يعني أنك لا تحسم حسمًا ما تعنيه، أي تعدد المقاصد باحتمالية تعتمد على الحمل المعنوي للمفردة ضمن سياق شعري وليس بصورة منعزلة أو مفردة[1].

وفي النص الآتي يميز نوعية الغموض الذي يحظى بالعناية ويبعد المصطلح عن الوقوع في إشكالية الوهم والإغراب البعيد الذي يتعلق بالمعنى، يقول: «يكون الغموض مقبولاً ما دام يسند تعقيد الفكر أو لطافته أو اكتنازه ويستغله الأديب ليقول مباشرة ما قد فهمه القارئ، ثم إنه لا يستحق التقبل إن كان وليد ضعف أو ضحالة في الفكر، ويبهم الأمر دون داعٍ أو عندما لا تتوقف قيمة العبارة على ذلك الغموض، بل قد يكون مجرد وسيلة لتوجيه المادة وتصريفها، وذلك إن كان القارئ لا يفهم الأفكار التي اختلطت وترسخ لديه شيء من عدم الاتساق»[2].

إنّ أي قارئ مختص مطلع على جانب من جوانب النقد العربي القديم يمكن أن يلاحظ بسهولة تطابق الفكرة التي يضمها النص السابق مع ما جاء عن عبد القاهر في (أسرار البلاغة)، فقد وضع حدودًا للغموض وإن لم يسمّه بهذا الاسم أو يرتب أفكاره في منهجية واضحة كما فعل امبسن[3].

وحسب رأي امبسن لا يحصل الغموض الشعري دائمًا، وإنما يقع في مواضع محددة هي مراكز التأثير الشعري التي يسميها التوتر، ولا تبدو هذه الحالة بالنسبة للقارئ الاعتيادي أمرًا صعبًا، إذ من الطبيعي أن تكون هناك علاقة عكسية بين الوضوح والغموض، إلا أن الأهم هنا ما تعنيه هذه المعيارية بالنسبة لبنية النص الذي يكون عرضة لتعدد القراءات، وقد ميز امبسن سبعة أنماط من الغموض أثارت في تحديد عددها جدلاً واسعًا، حتى أنّ من النقاد من أشار إلى أنّ عنوان الكتاب نفسه (سبعة أنماط من الغموض) يوحي بنوع ثامن أو أنواع لا حصر لها من الغموض[4]. وهذه الأنماط هي:

---

(1) William Empson, Seven Types of Ambiguity, (London 1965), p. 2-192.

(2) Ibid, p. 43.

(3) ينظر: أسرار البلاغة: 118.

(4) ينظر: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة: 2/ 55.

1. عندما تكون الكلمة أو التركيب القواعدي مؤثرًا من طرق عدة في آن واحد إلا أنها لا تعكس أكثر من حقيقة واحدة[1]. ولإيضاح هذا النمط يضرب امبسن مثلاً بإحدى سونيتات شكسبير، ومنها قوله:

مصاطب الإنشاد المحطمة والخالية

التي غنت عليها العصافير الجميلة

فمفردة (المصاطب) في الإنكليزية توحي بعدة معانٍ منها (صوت الروح) إلى جانب معناها الظاهر وهو (أماكن الجلوس)، ويرى امبسن بأن هذه القصيدة تعالج واقعة محددة لم يصرح بها النص وهي واقعة تدمير الكنائس والأديرة على أيدي البروتستانت في إنكلترا إبان الحروب المسيحية حتى خلت مصاطب الإنشاد في الكنائس من الأطفال المنشدين الذين رمز لهم بالعصافير، ويسمي امبسن هذا النوع من الغموض بـ (غموض الخبرة)، إذ إنّ المعاني تزداد بازدياد الخبرة في قراءة النص وتفسيره[2].

ومما يثبت التنوع المعنوي المشار إليه في هذه الأبيات ما أكّده دويتس Deutsch في قراءة أخرى لهذا المثال موضحًا الطرق العديدة التي تتماثل فيها (الأغصان الشتوية) في بيت سابق مع (المصاطب المحطمة والخالية) وما تشير إليه الأغصان الرمزية من حالة الشعر البائسة وأنّ أقل تلك الارتباطات ما يشير إلى تهدم الأديرة والكنائس المشار إليها وحقيقة (السحر النرجسي البارد) الذي توحي به صفوف الصبيان المنشدة على حد تعبيره، وحيث يناسب ذلك مشاعر شكسبير تجاه من كتب له سونيتاته[3].

---

(1) Seven types of Ambiguity, p. 2.

(2) Ibid. p.3.

(3) Babette Deutsch, poetry handbook, Dictionary of terms (London, sonathan cape, 1961). P. 21-22.

2. أن يصب معنيان أو أكثر للمفردة في معنى واحد فتستخدم مجازات ذات معان متغيرة نوعًا ما إلا أنها تصب جميعها في معنى واحد في نهاية المطاف[1](*).
3. أن تجتمع فكرتان لا يربطهما سوى السياق وهو نمط من التلاعب اللفظي المسمى (pun) الذي يقابل التورية[2].
4. أن لا يتفق معنيان أو أكثر بينهما لكنهما يوضحان فكرة أكثر تعقيدًا عند المؤلف كما هو الحال في قصائد الشعراء الميتافيزيقيين أمثال (جون دان)[3].
5. أن يكتشف المؤلف فكرته أثناء عملية الكتابة أو أن الفكرة لم تأتِ متكاملة أصلًا في ذهنه كأن يأتي تشبيه لا يشير إلى شيء محدد إلا أنه تشترك فيه أشياء يقصدها[4].
6. أن لا تفيد العبارة شيئًا محددًا وتكون تكرارًا أو تضادًا وقد لا تكون ذات صلة بالموضوع مما يدفع القارئ لاختراع عبارات من عنده تحتمل بدورها التناقض[5].
7. أن يكون معنيا الكلمة اللذان يشكلان قيمتي الغموض فيها متضادين وفقًا للسياق بحيث يتحول الأثر الأدبي نحو إظهار الانقسام في عقلية الكاتب، ويضرب لذلك مثلاً كلمة (let) التي تعني (يسمح ويعيق) في آن واحد[6].

ويرى د. عز الدين إسماعيل أن امبسن في معالجته لفكرة الغموض الشعري قد ميز بين مصطلحين هما الإبهام (obseurity) والغموض (ambiguity) فالإبهام عند امبسن صفة نحوية، أي مرتبطة بالنحو وتركيب الجمل، في حين أنّ الغموض سمة جمالية تنشأ قبل مرحلة التعبير، فهي حالة ذهنية وأنه لا يمكن أن تنظر للغموض على أساس أنه صفة سلبية وهو حسب (هربرت ريد) خاصية في طبيعة التفكير الشعري[7].

---

(1) Seven types of Ambiguity, p. 48.

(*) لم يضرب امبسن لهذا النمط والأنماط اللاحقة أية أمثلة شعرية على غرار النمط الأول.

(2) Ibid, p. 102.
(3) Ibid, p. 133.
(4) Ibid, p. 155.
(5) Ibid, p. 178.
(6) Ibid, p. 192.

(7) ينظر: الشعر العربي المعاصر: 191-192.

علمًا بأنّ تحديد امبسن للغموض بسبعة أنماط قد أثار حفيظة العديد من النقاد ومنهم (وليم يورك تندل) الذي يرى أن من المبالغ فيه تقسيم الغموض إلى أنماط سبعة بالرغم من نموذجية القراءة الإمبسونية للشعر بهذا الأسلوب[1]. وتشير موسوعة برنستون في هذا الصدد إلى أنّ امبسن قد اعترف بالفضل لتحليل ناقد سابق هو (روبرت كريفرز) لإحدى سونيتات شكسبير في كتابه (اللاعقلانية الشعرية/ 1925)، على أنّ روبرت كريفرز قد سبقه (فردريك س. بريسكوت) في كتابه (العقل الشعري / 1922)، حيث استخدم مصطلحات فرويدية في تفسيراته للشعر كالإزاحة والتكثيف وغيرها[2].

ويرى نقاد امبسن بأنّ هناك مصطلحًا أكثر ملاءمة من الغموض (Ambiguity) وهو مصطلح تكثيف المعنى (Plurisyignation) الذي استخدمه (فيليب ول رايت) ويعرفه (م. ه. أبرامز M.H.Abrams) بأنه «قدرة الكلمة على نقل أكثر من معنى واحد في سياق معين»[3].

وفي سياق تعدد المعنى يرى ك. ك روثفن أن «اللغة الاعتيادية متعددة المعاني لأنها تمكن من حضور عدة معانٍ في آن واحد»[4]. وينقل روثفن مقولة مهمة لأحد كبار شعراء الرومانتيكية ونقادها وهو الإنكليزي شيلي في مقالته الموسومة (دفاع عن الشعر) ونصها: «قد يسدل حجاب بعد آخر فلا ينكشف مجال المعنى الباطني أبدًا والشعر العظيم ينبوع يتدفق أبدًا بمياه الحكمة والمتعة بعد أن يستنفذ الإنسان وعصره تدفقه عندها يخلف آخر وآخر وتنمو دائمًا علاقات جديدة، مصدر متعة غير متوقعة وغير مقصودة»[5].

ومن النقاد الآخرين الذين أشاروا إلى فضيلة الغموض في سياقات التلقي الإيطالي (امبرتو ايكو) في كتابة (نظرية السيميولوجيا)، حيث قدم تنظيرًا يستند إلى التركيز على دور المتلقي في تحديد حتمية النصوص من ناحية المعنى وأنّ الغموض سمة يتميز بها النص

---

(1) Alex Preminger, Princeton Encyclopedia (Newjersy 1974), p. 18.

(2) ينظر: نقاد الأدب: 233، Ibid. p. 19.

(3) M.H.Abrams, AGlossary of literary terms (New York 1971), p. 72.

(4) قضايا في النقد الأدبي: 324.

(5) Dvid perkins, English Romantic Wirters (New York 1967), p. 1083.

الجمالي، فيتركز على ذاته خارجًا عن قواعد الشفرة فيثير الاهتمام بأسلوب تعبيره، والشفرة كما هو معروف تمثل نظامًا للرموز المستخدمة في عملية الاتصال التي تقوم بها اللغة[1].

وينقل (وليم راي) رأي ناقد آخر وهو (ستانلي فيتش) الذي عالج فكرة الغموض في كتابه (علم الأسلوب الانفعالي) من خلال التركيز على مفهوم الخبرة في قراءة النص وفهمه وهو المفهوم الذي ركز عليه امبسن في النمط الأول من أنماطه التي لخصناها[2]، وميزة هذه الطريقة التي ذكرها (فيتش) أنها تنجح حتى عندما لا تعكس الجملة معنًى واضحًا محددًا فيصبح للجملة الغامضة الفاقدة للمعنى أثر معين على القارئ كما هو حال الجمل ذات المعاني الواضحة[3].

وفي مقالته الموسومة (أزمة الشعر المعاصر) يؤكد راندل جاريل أن الغموض ليس سمة للشعر المعاصر وحده، وإنما هو حالة تخص الشعر عمومًا، ويعد (الفردوس المفقود) لـ (جون ملتن) مثالاً على ذلك، ويعلل جزءًا من الغموض الذي يدّعي القراء وجوده في النصوص بهامشية القراءة وعدم التعود عليها إلى الدرجة التي يصبح فيها الغموض أمرًا عديم القيمة لهذا النوع من القراء[4]. ويرى أنّ الشعراء عمومًا والمحدثين منهم بوجه خاص يلجؤون إلى الغموض بحكم مبررات كثيرة وأنّ من الصعب أن تكتب أي شيء فيه فكرة دون أن يكون فيه بعض الغموض ما دام الشاعر مضطرًا على سبيل المثال لطرق موضوعات متنوعة مثل الإيمان والأعمال أو الوراثة أو البيئة... إلخ[5]، ويكرر إدانة القراء بوصفهم مسؤولين أساسًا عن عدم استيعاب الأهمية الحقيقية للغموض الشعري، فأنت حين تقرأ قصيدة فكأنك داخل إلى بلد غريب له قوانينه ولغته وحياته، وكلها بحاجة إلى الترجمة

---

(1) ينظر: المعنى الأدبي: 145.

(2) ينظر: نفسه: 172.

(3) ينظر: نفسه: 174.

(4) ينظر: أزمة الشعر المعاصر: 11، 13.

(5) ينظر: أزمة الشعر المعاصر: 21.

والتوضيح بالنسبة لك على حد تعبيره، وأنّ التجاوب أو عدمه يعودان أساسًا إلى الدرجة التي تستطيع أن تتخيل الأمور بوساطتها وتتعامل معها استنادًا إلى تجارب القراءة السابقة[1].

من خلال ما تقدم من بحث المرتكزات المنهجية لقضية الغموض الشعري في النقد العربي القديم والحديث والنقد الغربي الحديث لا بد من تأكيد أهمية بناء معيارية شاملة تعتمد تلك المرتكزات جميعها، ولرُبَّ سائل يسأل عن صلة النقد الغربي بالشعر ونقده، والإجابة عن هذا السؤال تكون في اتجاهين، يتمثل أحدهما بالشعر نفسه؛ لأنه هو بسماته الفنية وإن اختلفت لغات الشعراء بعيدًا عن تحديدات الأوزان والقوافي بالرغم من كونها أمورًا مشتركة في عموم النتاج الشعري الإنساني، لكن يبقى المهم أن الشعر نتاج إبداعي يمثل اللغة والإنسان في أسمى حالاتهما، الثاني: فهو أن النقد العربي الحديث قد تأثر قطعًا بالنقد الغربي الحديث من خلال ثقافة نقاده كما تأثر الشعر العربي الحديث بالشعر الغربي وهو أمر مفروغ منه، ولا نستبعد تأثر النقد الغربي بالنقد العربي القديم من خلال الكم الهائل من المخطوطات العربية التي تزخر بها المكتبات الغربية خصوصًا مكتبات الجامعات، ولا يستبعد في هذا الصدد اطلاع النقاد الغربيين ومنهم امبسن على جانب من التراث النقدي العربي المخطوط في كيمبردج، ومن خلال استقراء مراحل الدرس النقدي العربي يتضح مستوى النضج الذي وصلت إليه الرؤية النقدية حتى استوت منهجًا شبه متكامل عند حازم القرطاجني، الأمر الذي يتيح إمكانية مطابقة الأنماط التي أشار إليها مع أنماط امبسن السبعة في الغموض بوصف منهجيته تمثل أهم ما كتب في الغموض وأثار جدلاً واسعًا لأنه هو الذي وسع مدى هذه الظاهرة وساعد على إرساء نمط ثابت من الاستنباط الذي نبه على إمكانيات اللغة الشعرية وفتح الأبواب أمام اكتشاف مفاتيح النصوص[2].

ويأتي التركيز على سمة الغموض وفنيتها عند كل من القاضي الجرجاني وابن الأثير وحازم القرطاجني ليمثل خطًا مقابلاً يركز أساسًا على المعنى ثم اللفظ بعده، ومن خلال ما

---

(1) ينظر: نفسه: 23-25.

(2) A Glossary of literary terms. P. 9.

مرَّ عرضه من الخطوط المنهجية العامة عند هؤلاء النقاد يمكن أن نلخص النقاط المشتركة ما يطابق أنماط امبسن في النقد العربي القديم بالآتي:

1. غموض المعنى: ويندرج تحت هذا القسم:

أ. المعاني المتراكبة وأثرها في بناء المعنى الكلي ودور المعاني المتعددة للمفردة الواحدة في ذلك[1].

ب. دقة المعنى الناجمة عن دقة الفكرة وتعقدها وارتباط ذلك ببناء الصور الفنية[2].

ج. ارتباط العبارة بما تقدمها من العبارات واستنادها إليها في المعنى مما يستوجب الربط بينهما في سياق واحد[3].

د. المعاني المشتركة بين الألفاظ المختلفة وأثرها في إحداث التغيرات في المعنى العام للنص واختلاف تفسيراته[4].

2. غموض الألفاظ: ويندرج تحت هذا القسم:

أ. ما يقع بين الألفاظ من جهة الاشتراك[5].

ب. غريب اللغة والوحشي وأثره في إغلاق النص[6].

ج. علاقات الألفاظ في سياق نظرية النظم وأثر ذلك في اكتساب النص الغموض الفني[7].

أما آراء النقاد العرب المحدثين فقد انصبت في المحاور الآتية:

---

(1) ينظر: أسرار البلاغة: 119، المثل السائر: 3/ 379، الفلك الدائر: 281، منهاج البلغاء: 173.

(2) ينظر: الوساطة: 427، سر الفصاحة: 213، أسرار البلاغة: 127، منهاج البلغاء: 172.

(3) ينظر: سر الفصاحة، منهاج البلغاء: 173.

(4) ينظر: أسرار البلاغة: 127، منهاج البلغاء: 173.

(5) ينظر: سر الفصاحة: 213، أسرار البلاغة: 134، منهاج البلغاء: 174.

(6) ينظر: سر الفصاحة: 213، منهاج البلغاء: 174.

(7) ينظر: سر الفصاحة: 213، أسرار البلاغة: 119.

1. الغموض المتعلق بالرموز والأساطير الذي يرمي إلى عرض المعاني والأغراض الخفية بأسلوب غير مباشر من خلال الإشارة التي تغني عن العبارة لأسباب فنية أو شخصية[1].
2. غموض المجاز وهو الغموض المتعلق بالاستعارة والتشبيه والكناية وغيرها من آليات بناء الصور الفنية[2].
3. غموض الخطاب الشعري. إنّ تغير الصوت الشعري داخل النص ولأكثر من مرة يعد غموضًا في أحد أوجهه لعدم وجود مبرر مباشر لتغيير وجهة الخطاب وضمائره بصورة متكررة تربك القارئ[3].
4. الغموض المتعلق بتكثيف المعاني، وهو أحد المعاني المركزية لفكرة الغموض التي تحدث عنها القدماء كابن طباطبا كما سبق[4].

وبعد مطابقة المنطلقات النقدية العربية القديمة والحديثة لفكرة الغموض الشعري مع أنماط امبسن وآراء النقاد الغربيين حول فكرة تعدد قراءات النص الواحد تبعًا لتعدد المعاني يمكن صياغة منهجية موحدة للغموض تقوم على أساس تقوم على أساس ما تقدم نلخصها بالآتي:

1. غموض التضمين الأسطوري والرمزي.
2. غموض المفردة وتباين التأويل.
3. غموض التركيب وتباين التأويل.
4. الغموض البلاغي.

---

(1) ينظر: في النقد الأدبي: 137، الأسس الجمالية في النقد الأدبي: 354، كتاب المنزلات: 224.

(2) ينظر: الأسس الجمالية في النقد الأدبي: 354، كتاب المنزلات: 98.

(3) ينظر: دير الملاك: 103، بحوث في النص الأدبي: 178.

(4) ينظر: بحوث في النص الأدبي: 176.

على أنّ النص هو الذي يحدد أولاً وأخيرًا نوعية الغموض من جانب ومن جانب آخر قد يتضمن النص الواحد أكثر من نمط من أنماط الغموض لأننا لا نستطيع أن نصف قصيدة ما بأنها حقًّا غامضة كليًّا لكنها يمكن أن تنطوي بحكم بنائها وخضوعها للتقاليد الفنية على أكثر من نمط يتوصل المتلقي إلى إدراكه؛ لأنه هو الذي يحدد إشكاليات النص ويقتحم مجاهله ويحدد مدى وضوحه أو غموضه من خلال عملية التلقي نفسها.

الفصل الأول

غموض التضمين الأسطوري والرمزي

الفصل الأول

غموض التضمين الأسطوري والرمزي

لقد كان الشعر في مختلف عصوره مرآة صادقة للذات وحركتها في المحيط الذي تتحرك فيه، ولذلك فقد رصد بصدق كل ما يختلج فيها ويدور حولها من أحداث ومواقف، وكان الشاعر حاضرًا دائمًا يصوغ قيم مجتمعه وتقاليده وموروثه وفقًا للرؤى الخاصة التي تتحرك في دائرة المجتمع الأوسع، وقد خضع لهذه القيم والتقاليد فكانت الأسطورة واحدًا من أهم الانعكاسات ذات البعدين بالنسبة لشاعر البيئة العربية قبل الإسلام، أولهما: البُعد العام بوصف الشاعر فردًا في مجتمع له خصوصيته وتراثه وعاداته ومعتقداته. وثانيهما: البعد الخاص المتمثل بالتلوينات النفسية الخاصة التي تعبر عن الذات، وتتمثل في أوضح صورها باختيار أسطورة بعينها في قصيدة ما أو تلوين الرمز ذي البعد الأسطوري بلون خاص ليلائم المنطلق الشخصي للرؤية الشعرية.

وقد أسهبت دراسات كثيرة في هذا المجال في تعريف الأسطورة ودراستي هذه ليست معنية ببحث تاريخية الأسطورة بقدر عنايتها بأهمية جدل (الأسطورة ــ الأدب) مع التركيز على ما يمثله كل من الأسطورة والأدب من أوجه الفكر البشري والصلة المتمثلة بالحس التاريخي المتضمن حضور الماضي والحاضر في العمل الفني، أي كامل التجربة البشرية بمختلف أبعادها الزمنية[1].

وعودة الشاعر إلى الأسطورة ليست ضربًا من التضمين الجمالي المجرد عن الهدف بقدر ما لها من مرجعية نفسية في مختلف العصور[2].

ومن الإنجازات الأخرى للأسطورة على صعيد الشعر والمرتبطة بالجانب النفسي في أحد أوجهها تحقيقها للغموض الشعري عن طريق التكثيف الذي تمنحه للنص لأن تضمين

---

(1) ينظر: الغابة والفصول: 69.

(2) ينظر: دير الملاك: 123، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي: 145.

الشاعر للأساطير واستعانته بها لا يمكن أن يكونا صيغة شكلية مجردة من الهدف، ومن نقطة الأسطورة ـــ العنصر النفسي يدخل الغموض لأن أول ما سينجم عن ذلك التضمين من مستويات المعنى النصي مستويان، أولهما: معنى الأسطورة الظاهر، وثانيهما: المعنى الداخلي الذي يرتبط بدوافع تضمين الأسطورة التي يختارها الشاعر ثم صلتها بقضية النص نفسه.

وقد تصح هذه العلاقة في الأدب الحديث بحكم السمات الفنية التي تميزه، لكن ذلك لا ينفي أن يكون الشاعر القديم قد امتلك القدرة على توظيف الأساطير بصيغ أدت إلى إحداث الغموض، ويؤكد رولان بارت هذه الحقيقة، وخلاصة رأيه في هذه النقطة تتمثل في إقراره بهيمنة الأسطورة على الأدب، وأنّ تعامل الأدب الكلاسيكي مع الأسطورة أكثر وعيًا وإبداعًا من تعامل الأدب المعاصر[1].

وأكثر ما يظهر من تحقيق الأسطورة للغموض ما يتعلق بالجانب الإيحائي الذي يخرج النص من سمة المباشرة في تصوير الصراع الداخلي فتتحول الأسطورة إلى طريقة استكشاف الذات بوساطة الأدب لتكمل جدل (الأسطورة والأدب)، فتصبح العلاقة ثلاثية الأبعاد (الأسطورة ـــ الأدب ـــ الذات)، ويتحرك الغموض بمستوياته بين هذه الأبعاد الثلاثة اعتمادًا على تعدد المعاني بين هذه المحاور الثلاثة، ولا بُدّ من الإشارة إلى أنّ ما يمنح الأسطورة هذه القدرة على إنتاج معانٍ جديدة هو علاقتها بالأدب على وفق ما يؤكده نورثروب فراي من أنّ بقاء الأسطورة في مجال الواقعية أي (الأسطورة ـــ التاريخ) يؤدي بها إلى الاضمحلال والانتهاء عبر الزمن، في حين يكسبها التضمين الأدبي الثبات والديمومة حتى تكتسب وجودًا حيًّا يكسب الأدب بدوره معنى جديدًا[2].

وهكذا تتضح أهمية الأدب في ديمومة الأسطورة وبقائها فهو يدفعها إلى الارتباط أكثر بالإنسان بعد أن كانت ترتبط بالإله بدليل أن أكثر أساطير العالم قد أطلت علينا من خلال الأدب «فالأوديسا تمثل عملاً أدبيًّا بالنسبة إلينا»[3].

---

(1) ينظر: الأسطورة اليوم: 67.

(2) ينظر: (نورثروب فراي وتشريح النقد): 291.

(3) مختارات نقدية من الأدب الغربي الحديث: 93.

إذن فالغموض يتحقق من خلال تحويل المحتوى الأسطوري إلى محتوى أدبي بمعانٍ جديدة، وتبرز هنا مهمة الشعر وارتباطاته الدينية في نقل القيم الأسطورية وحفظها، وربما العكس حيث المد المعاكس الذي يحاول التخلص من سيطرة الأسطورة والانطلاق بالمجتمع من أرض الواقع وحده التركيز على القيم الخالدة في الرثاء والفخر والمديح بوصفها تمجيدًا للإنسان[1].

والشعر الجاهلي خضع لهذه القاعدة التي أسهمت كثيرًا في بنائه الفني من خلال الاندفاع وغير الواعي للشعراء بما تمثله الأساطير من كونها صدى للمجتمع العربي وصورة للذات ووسيلة للهرب من ضغوط الصراع من أجل البقاء بوجه ديمومة الزمن في مقابل النهاية المحتومة للإنسان[2]، وهذا هو المعنى الرئيس الذي يحققه التضمين الأسطوري إلى جانب المعاني الأخرى التي يفرزها تأويل النصوص.

ومن خلال النظر العميق في النصوص الجاهلية الموثقة، وأهم الدراسات التي بحثت الدلالات الأسطورية والرمزية يمكن أن نقسم المحاور الشعرية بحسب المفردات الأساسية لعناصر الرموز والأساطير إلى صور عديدة ننتخب منها صورة الطلل والرحلة والثور وحمار الوحش لتمثل هذا الجانب مكتفين بها لدفع التكرار ما دامت الرموز تمثل أدوات متعددة لتحقيق أهداف عامة وخاصة لدى الشعراء، وسنفرد مبحثًا خاصًا لبحث غموض التضمين الفني لكل من الأساطير والرموز.

---

(1) ينظر: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي: 112-113، (الشاعر والوجود): 88.

(2) ينظر: من الأساطير العربية والخرافات: 40-44، السلوك الجمعي: 564.

المبحث الأول

غموض التضمين الأسطوري

أولاً: صورة الناقة ودلالتها الأسطورية:

يطول الحديث عن الناقة وأهميتها في حياة العربي بوصفها وسيلة مثالية للتنقل وإحدى الصور المميزة لحياة الصحراء، وأنها تبعًا لذلك قد اكتسبت القدسية والارتباطات الأسطورية التي طبعتها وطبعت الشعر المتعلق بها وأحاطتها أحيانًا بهالة من الغموض، وما البَحيرة والسائبة والوصيلة والعقيرة وغيرها إلا أوجه متعددة للمرجعية الدينية ــــ الأسطورية لها بما يمنح هذا الرمز حيويته الفنية وتعدد أوجه قراءاته وتفسيراته، ويتضح من خلال الكم الشعري لذلك العصر أن هناك عدة محاور يتحرك فيها الرمز منها محور الناقة / الغرض، ومحور الناقة / الأسطورة والدين وما يتعلق به من تفاؤل وتشاؤم، ففيما يتعلق بالمرجعية الأسطورية ـــ الدينية فقد أشارت الأدبيات التي أرّخت حياة العرب العقلية أنهم قد عبدوا هذا الحيوان لا بل الناقة كانت واحدة من معبوداتهم[1].

ومن جانب آخر فقد حرموا ركوب أنواع منها بسبب المرجعية الدينية وارتباطها ببعض المعبودات والمعتقدات، وقد ذكر القرآن الكريم ذلك في قوله تعالى: ﴿مَا جَعَلَ ٱللَّهُ مِنۢ بَحِيرَةٍ وَلَا سَآئِبَةٍ وَلَا وَصِيلَةٍ وَلَا حَامٍ ۙ وَلَٰكِنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ يَفْتَرُونَ عَلَى ٱللَّهِ ٱلْكَذِبَ ۖ وَأَكْثَرُهُمْ لَا يَعْقِلُونَ﴾[2].

فالبَحيرة ناقة كانوا في الجاهلية يبحرون أذنها أي يشقونها ويجعلون لبنها للطواغيت وجعلوا الشق علامة لذلك، والسائبة ناقة يسيبها الرجل إن سلّمه الله من المرض أو بلّغه منزلة ولا تُركب أو تُحلب، أما الوصيلة فهي الناقة إذا ولدت أنثى بعد أنثى فهي لهم، وإن

---

(1) ستتابع تلك الأدبيات في الصفحات القادمة.

(2) سورة المائدة: 103.

ولدت ذكرًا كان للآلهة، والحامي الفحل إذ ينتج من صلبه عشرة فيقال: حمى ظهره فلا يُركب أو يُعترض[1]، ويعزز المكانة الدينية للناقة ما حدث في يوم الزويرين، يقول أبو عبيدة: «وأقبلت تميم ببعيرين من مجللين مقرونين مقدمين وتركوهما بين الصفين وسموهما زورين، وقالوا: لا نولي حتى يولي هذان البعيران»[2].

وروي للأغلب العجلي شعر منه:

جاؤوا بزَورَيهم وجئنا بالأَصَمّ

شيخٍ لنا كالليثِ من باقي إرَمْ[3]

والزَّوْر سيد القوم وكل ما يتخَذ ربًا ويُعبَد من دون الله[4]. إنّ هذه المرجعية الدينية للناقة تمنحها أبعادًا رمزية تضيف إلى النص دلالات ومعاني جديدة تتجاوز الحالة الظاهرة إلى دلالات أعمق يكشفها استجلاء النصوص.

فالناقة معبود بدليل ارتباط الزَّور بالربوبية ويندرج ضمن هذا السياق ارتباط النوق بالأجرام السماوية كما في قصة الدبران وقلوصه وسعيه في مطاردة الثريا، حيث زعمت العرب أنّ الدبران (النجم) قد خطب الثريا فرفضته فدأب على أن يسوق قلوصه (الإبل) صداقًا إليها حتى تحول إلى رمزٍ يتشاءم به العرب[5]؛ لارتباط ظهوره ببعض الأنواء الضارة، حتى زعموا أنهم لا يُمطَرون بنوئه وأن الجدب يصيبهم فيه، فلا غرابة أن يكون موقفهم منه التشاؤم حتى ضُرب به المثل في التشاؤم فقيل: «أشأم من حادي النجم» وهو اسمه الآخر[6]،

وتمثل ناقة البسوس تشكيلاً آخر لترجيعات الجذر الأسطوري للناقة، وقد كانت تلك سببًا في حرب طاحنة استمرت سنين طويلة، «إذن فالناقة عنصر مقدس، يدفعهم إلى هذا

---

(1) ينظر: زبدة التفسير من فتح القدير: 1/ 157.

(2) أيام العرب قبل الإسلام ـــ القسم الأول: 244.

(3) ينظر: نقائض جرير والفرزدق: 1/ 209.

(4) اللسان: (زور).

(5) ينظر: دراسات في النقد الأدبي: 162.

(6) ينظر: في طريق الميثولوجيا عند العرب: 86.

التقديس شعور بالتشاؤم منها في ملاحم الفناء التي تقترن بها بعد الصيحة التي أخذتهم أثر ناقة صالح وناقة البسوس وأيام النّسار»[1]، وليوم النِّسار زوير يشبه زويري تميم[2].

وقد يصل كل ما يتعلق بالناقة إلى مرتبة التقديس وربما الخوف، ومعروف أنّ أحد دوافع العبادة عند الإنسان تتمثل في الخوف، وربما يتعزز هذا الجانب بحوادث معينة كما تدل على ذلك قصة (الدهيم)، وهي الناقة التي حملت رؤوس أبناء زبان بن سيار ثم (الزرقاء) وهي ناقة نفرت براكبها فضاعت في الأرض حتى ضُرب المثل في شؤمها فقيل: «أشأم من حَمَل الدهيم» و«أشأم من الزرقاء»[3].

هذا إلى جانب ارتباط حملها بالشؤم وانسحب ذلك الشؤم على شهر شوال الذي سمي بذلك لأنه الشهر الذي يتم فيه اللقاح فتشيل الإبل بأذنابها عند الحمل حتى أنهم كرهوا التزويج فيه[4]. وكان من نتائج ذلك كله أن انعكس على التصور الشعري لرمز الناقة وما يحيط به من شؤم، يقول الحارث بن عباد بعد مقتل ولده في حرب البسوس:

قَرِّبـا مَـربَطَ النَّعامَـةِ مِنّـي ... لَقِحَـت حَـربُ وائِـلٍ عَـن حِيـالِ[5]

فكنى عن الشر بما تحمل الحائل التي أصابها اللقاح[6].

ومثله وظف زهير حمل الناقة في تصوير نار الحرب المدمرة حيث يقول:

فَتَعـرُكُكُمُ عَـركَ الرَّحـى بِثِفالِهـا ... وَتَلقَـح كِـشافًا ثُـمَّ تُحمِـل فَتُتئِـمِ

فَتُنـتَج لَكُـم غِلمـانَ أَشـأَمَ كُلُّهُـم ... كَـأَحمَرِ عـادٍ ثُـمَّ تُرضِـع فَـتَفطِمِ[7]

---

(1) أيام العرب قبل الإسلام ـــ القسم الأول: 244.

(2) ينظر: نقائض جرير والفرزدق: 1/ 258.

(3) مجمع الأمثال: 2/ 198، وينظر قصة الدهيم في: أنساب الخيل: 86.

(4) ينظر: صبح الأعشى: 2/ 204.

(5) شعراء النصرانية: 3/ 273.

(6) ينظر: الشعر في حرب داحس والغبراء: 324.

(7) شعر زهير بن أبي سلمى: 19.

وقوله:

إذا لَقِحَـت حَـربٌ عَـوانٌ مُـضِرَّةٌ ضَروسٌ تُهِرُّ الناسَ أنيابُها عُـصلُ[1]

وتكمن في هذه النماذج الشعرية الثلاثة إشارات واضحة إلى الأصل الأسطوري للناقة ينطوي بدوره على مستوى داخلي للغموض، حيث يؤدي المعنى الظاهري إلى تشبيه كوارث الحرب القادمة بحمل الناقة، على أنّ المعنى الداخلي يرتبط بشؤم الناقة وهو معنى تكشفه القراءة المتأنية التي تعتمد على المرجعية الأسطورية التي تعزز دلالة الأسطورة ــــ الخوف على الرغم من أننا لا نستطيع أن نؤكد شيوع هذا النمط من القراءة لدى جميع المتلقين.

كما يؤكد المرجعية الدينية للناقة ما مثلته عند بعض الشعراء كالنابغة مثلاً الذي يدلل على ذلك في القسم بالإبل في اعتذاريته إلى النعمان في قوله:

حَلَفتُ فَلَم أترُك لِنفسِكَ ريبَةً وَهَل يَأثَمَنْ ذو أُمَّةٍ وَهوَ طائِعُ
بِمُصطَحِباتٍ مِن لَصافٍ وَثَبرَةٍ يَزُرنَ إلالاً سَيرُهُنَّ تَدافُعُ
سَمامٍ تُباري الريحَ خُوصًا عُيونُها لَهُنَّ رَذايا بِالطَّريقِ وَدائِعُ[2]

ولا يكمن الغموض في الجانب الديني المتعلق بعبادة الناقة وتقديسها في القسم المجرد وحده بل إنّ النص ينطوي على قرائن تؤكد هذا الجانب منها قوله: (ذو أمة)، والمعنى أن يحلف بالنوق ذو دين طائع وتلك النوق تزور الموضع المقدس (الإل) وهو جبل صغير يمين عرفة، ثم هذا التفصيل لصورتها المستحضرة، فالنوق تباري الشمس في ارتفاعها تحمل الشعث الذين يأتون حجاجًا، ويشير الشاعر في النص إلى رمز مقدس آخر هو الملك ذو

---

(1) نفسه: 36، ضروس: ساحقة شديدة، تهر: تنبح، العصل: حادة.

(2) ديوانه: 51، مصطحبات: إبل، لصاف: من بلاد بني يربوع، ثبرة: من بلاد بني مالك، إلال: جبل، سمام: طير، خوص: غائرة عيونها، رذايا: مغيبات.

الوظيفة الدينية الظاهرة، فلطالما عُبِدَ الملوك قديمًا، وهذا كله يدفع المعنى الظاهر إلى تأكيد وجود معنى أو معانٍ داخلية غامضة تتعلق بالناقة من حيث دلالتها الدينية الخفية.

وتشبيه الناقة بالسفينة في عظمة خلقتها قد ينطوي على عناصر أسطورية فهو ليس حالة شكلية على أننا نستبعد أن يكون جميع الشعراء الذين شبهوا نوقهم بالسفينة قد رأوا السفينة على وجه الحقيقة، ومن أمثلة ذلك قول طرفة:

عَدَوليَّةٌ أو مِن سَفينِ ابنِ يامِنٍ ... يَجورُ بها المَلّاحُ طَورًا وَيَهتَدي

يَشُقُّ حَبابَ الماءِ حَيزومُها بها ... كَما قَسَمَ التُربَ المُفايِلُ بِاليَدِ[1]

وقول النابغة مشبهًا الظعن بالسفن:

كَأَنَّ الظُعنَ حينَ طَفَونَ ظُهرًا ... سَفينُ البَحرِ يَمَّمنَ القَراحا[2]

وقول كعب يشبّه الحدوج بالسفن:

كَأَنَّ بِغِبطانِ الشَريفِ وَعاقِلٍ ... ذُرا النَخلِ تَسمو وَالسَفينَ المُقَيَّرا[3]

وقد يدفع هذا التكرار لرمز قد لا يكون الشاعر شاهده إلى الظن بأنّ تشبيه الناقة هنا مرتبط بمرجعية غامضة لعلها تتمثل بألواح نوح أو الفلك الذي صنعه أو توبشتم[4]، وذلك ما يعزز البُعد الأسطوري الذي يعبر عن غموض الشعر وانطوائه على أعماق معنوية لا يفصح عنها ظاهر الأبيات، فكما ترمز الناقة لرحلة ترمز السفينة لرحلة مشابهة، وقد تشير السفينة إلى بيئة معينة لم يصرح بها الشاعر لسبب أو لآخر، وكل ذلك يصب في تأكيد أهمية

(1) الشاعر الجاهلي الشاب: 31، عدولية: نسبة إلى عدولي، المفايل: الذي يلعب الفيال وهي لعبة للصبيان.

(2) ديوانه: 249، طفون: ارتفعن.

(3) شرح ديوانه: 122، غبطان الشريف وعاقل: موضعان، مقير: مطليّ بالقار.

(4) ينظر: دراسات في الشعر الجاهلي: 19.

الناقة وعمقها لا بوصفها جزءًا من البيئة فحسب، بل بوصفها رمزًا له دلالاته التي تمنح النص سمة العمق الفني.

ثانيًا: صورة الثور ودلالتها الأسطورية:

يعد الثور من الرموز المهمة التي شاع توظيفها في القصيدة الجاهلية وحظي قديمًا وحديثًا باهتمام الكثير من الباحثين الذين حاولوا تتبع حركته وصلاته في السياق القصصي، وخرجوا بتأويلات شتى كان أقدمها ما توصل إليه الجاحظ بعد استقرائه لقصص صراع الثور والكلاب في جانب من الشعر الجاهلي، إذ توصّل إلى أنّ المعركة تنتهي بمقتل الثور حين تكون القصيدة مرثية أو موعظة ومقتل بعض الكلاب وهزيمة البقية إن كانت القصيدة مديحًا[1]. وما يهم في هذه النظرة تشبيه الناقة بالثور، وتبدو صلة مصير الموت المحتوم للثور في المرثية أمرًا طبيعيًا ما دام الموت هو الخيط الذي يربط فكرة الرثاء (للموتى) والفناء (للثور)، وقد تأولت الدراسات الحديثة رمزية مقطع الصراع تأوّلات شتى يصب أغلبها في المرجعية الأسطورية الدينية لرمز الثور، إذ إنّ هناك مَن يرى أنها تكشف أبعادًا جديدة تتصل بقصة الإنسان الخالدة في معادلة الحياة والموت واتصالها بالثور بوصفه معبودًا قديمًا له مكانته الدينية، وأنّ القصة تعكس سطوة الفناء المتمثل بمصير الموت حتى بالنسبة لرمز القوة (الثور) وأنّ الكلاب (طرف الصراع الآخر) تمثل تطورًا لإله الموت الذي يظهر في الملاحم الأوغاريتية بصورة (بعل)[2].

وتتحرك صورة الصراع في دائرة الحياة والموت، حيث يكون الموت حاضرًا في جميع النهايات سواء بالنسبة للثور أم للكلاب التي ترمز للموت والطبيعة القاسية، ويبدو أن نهاية الثور في المرثية يجب أن تكون الموت لأن ذلك يعني موت الناقة[3] لا بوصفها وسيلة

---

(1) ينظر: كتاب الحيوان: 2/ 20.

(2) مواقف في الأدب والنقد: 112، وينظر: المطر في الشعر الجاهلي: 168.

(3) رمز المرأة في ادب ايام العرب: 74.

الوصول إلى المرثي فحسب، بل بوصفها رمزًا مقدسًا، وسبق أن أشرنا إلى أن البلية والعقيرة والسائبة وغيرها ليست إلا مسميات ذات طابع ديني شعائري بحت[1].

وقد حل د. البياتي الإشكال الذي وقع فيه طائفة من الباحثين حول عدم وجود قصيدة رثاء تنتهي بمقتل الثور حسب ما أشار إليه الجاحظ وأن الثور قد يُقتل بسهام الصياد[2]، حيث أشار د. البياتي إلى أنّ مقتل الثور يقابل موت الناقة التي تتحول إلى قربان للميت[3]. ومن جانب آخر يحق لنا أن نتساءل: ما الذي يؤكد أنّ ما بين أيدينا من شعر هو الكم نفسه الذي اطلع عليه الجاحظ؟ لقد سقط الموروث الشعري الكثير مع الزمن، وضاع في بطون الكتب التي ضاعت لأسباب شتى تقف نكبة سقوط بغداد في مقدمتها، وعمومًا فإنّ مرجعية رمز الثور بوصفه يعبر عن الخصوبة يجعل من قضية الموت بالنسبة له وللناقة أمرًا مرتبطًا بالقضية التي يمثلها الموت بوصفه فكرة الرثاء ودافعه الأساس.

على أنّ صورة الثور ربما ارتبطت في بعض جوانبها وأبعادها المقدسة بالتنجيم ومسميات النجوم ومواقعها والطقوس المرتبطة بعبادتها، وأنّ الثور المقتول عند الشعراء رمز لوقوع كارثة ما دام يرمز للخصب فتتحول طقوس الندب والجنائز إلى شعائر مقدسة تمنع وقوع كارثة أكبر وكأنها ضرب من الاسترضاء لقوى الدمار[4]، وترتبط تلك الكارثة بالثور بوصفه رمزًا للخصب بالمطر والماء وما يتبع انحباس المطر من طقوس الاستسقاء كالسلع والعشر ثم ارتباط تلك الصور بالكواكب[5].

ومما يلفت الانتباه في دلالة الكواكب على الرموز الأرضية من بشر وحيوان أنها كانت المرحلة التي تمثل انتقال الفكر الإنساني من مرحلة التمثيل الأرضي للرموز إلى ساحة السماء الشاسعة في محاولة من الإنسان لربط أفكاره البدائية وتصوراته الأولى عن الكون ورموزه، فمن تفسيرات لوحة الصراع تلك ما يمكن ربطه بشعائر السحر المتعلقة بالصيد

---

(1) دراسات في النقد الأدبي: 162-163.

(2) ينظر: رمز المرأة في أدب أيام العرب: 74، الصورة الفنية في الشعر العربي: 132-133.

(3) رمز المرأة في أدب أيام العرب: 74.

(4) ينظر: دراسات في النقد الأدبي: 119-120.

(5) ينظر: المطر في الشعر الجاهلي: 162، الحياة العربية في الشعر الجاهلي: 503، دراسات في النقد الأدبي: 169.

ورمزية الثور لإله القمر، وقد كان ضياع الشعر المتعلق بهذه التقاليد وغيرها سببًا مباشرًا في حصول الاختلاف بين القصائد[1].

وإذا عدنا إلى أبرز النماذج التي عالجت تفاصيل صراع ثور الوحش وكلاب الصيد في سياقات لوحة وصف الرحلة تطالعنا داليّة النابغة التي مدح بها النعمان واعتذر إليه فقال:

مِن وَحشِ وَجرَةَ مَوشِيٍّ أَكارِعُهُ ... طاوي المَصيرِ كَسَيفِ الصَيقَلِ الفَرَدِ

سَرَت عَلَيهِ مِنَ الجَوزاءِ سارِيَةٌ ... تُزجي الشَمالُ عَلَيهِ جامِدَ البَرَدِ

فَارتاعَ مِن صَوتِ كَلّابٍ فَباتَ لَهُ ... طَوعَ الشَوامِتِ مِن خَوفٍ وَمِن صَرَدِ

فَبَثَّهُنَّ عَلَيهِ وَاستَمَرَّ بِهِ ... صُمعُ الكُعوبِ بَرِيّاتٌ مِنَ الحَرَدِ

فهابَ ضُمرانُ مِنهُ حَيثُ يوزِعُهُ ... طَعنَ المُعارِكِ عِندَ المُحجَرِ النُجُدِ

شَكَّ الفَريصَةَ بِالمِدرى فَأَنفَذَها ... شَكَّ المُبَيطِرِ إِذ يَشفي مِنَ العَضَدِ

كَأَنَّهُ خارِجًا مِن جَنبِ صَفحَتِهِ ... سَفّودُ شَربٍ نَسوهُ عِندَ مُفتَأَدِ

فَظَلَّ يَعجُمُ أَعلى الرَوقِ مُنقَبِضًا ... في حالِكِ اللَونِ صَدقٍ غَيرِ ذي أَوَدِ

لَمّا رَأى واشِقٌ إِقعاصَ صاحِبِهِ ... وَلا سَبيلَ إِلى عَقلٍ وَلا قَوَدِ

قالَت لَهُ النَفسُ إِنّي لا أَرى طَمَعًا ... وَإِنَّ مَولاكَ لَم يَسلَم وَلَم يَصِدِ[2]

وتتكرر القصة بتفاصيل مقاربة في قصيدة أخرى للنابغة ومنها:

كَأَنَّما الرَحلُ مِنها فَوقَ ذي جُدَدٍ ... ذَبِّ الرِيادِ إِلى الأَشباحِ نَظّارِ

مُطَرَّدٍ أُفرِدَت عَنهُ حَلائِلُهُ ... مِن وَحشِ ضَبَّةَ أَو مِن وَحشِ ذي قارِ

مُجَرَّسٍ وَحَدٍ جَونٍ أَطاعَ لَهُ ... نَباتُ غَيثٍ مِنَ الوَسمِيِّ مِبكارِ

---

(1) الصورة الفنية في الشعر العربي: 125.

(2) ديوانه ـــ صنعة ابن السكيت: 7، طاوي المصير: ضامر المعى، الشوامت: القوائم، صمع المعوب: دقيقة، الحرد: العيب، الفريصة: مرجع الكتف إلى الخاصرة، المدرى: القرن، المفتأد: المشتوى، يعجم: يعض.

سَـــرائهُ مـــا خَـــلا حُدّاتِـــهِ لَهَـــقٌ وَبـــالقَوائِمِ مِثْـــلُ الوَسْـــمِ بِالقـــارِ
بائـــت لَـــهُ لَيلَـــةٌ شَـــهباءُ تُـــسفَعُهُ منهـــا بِحاصِـــبِ شَـــفّانٍ وَأَمطـــارِ
حَتّـــى إِذا مـــا انجَلَـــت ظَلمـــاءُ لَيلَتِـــهِ مَـــعَ الظَـــلامِ إِلَيهـــا وابِـــلٌ ســـارِ
أَهـــوى لَـــهُ قـــانِصٌ يَـــسعى بِأَكلُبِـــهِ عـــاري الأَشـــاجِعِ مِـــن قُنّـــاصِ أَنمـــارِ

حتى يقول:

فَـــشَكَّ بِـــالرُمحِ مِنـــهُ صَـــدرَ أَوَّلِهـــا شَـــكَّ المُـــشاعِبِ أَعـــشارًا بِأَعـــشارِ
ثُـــمَّ انثَنـــى بَعـــدُ لِلثـــاني فَأَقـــصَدَهُ بِـــذاتِ فَـــرْغٍ بَعيـــدِ القَعـــرِ نَعّـــارِ[1]

إنّ المتأمل لأبيات هاتين القطعتين يلمح تشابه التفاصيل من حيث دلالة المكان والظروف المناخية والليل واللجوء إلى الشجرة، ثم الصراع ضد كلاب الصيد، وتبدو الدلالة الأسطورية من خلال الثور الذي يرمز لإله القمر في الديانات القديمة، فطلوعه ووضوحه ليلاً يدلل على ارتباط الدلالة الزمنية بالمرجعية الأسطورية للثور، ثم إنّ الكلاب نفسها ترمز لمجموعة نجمية، إلى جانب الصورة الشعائرية التي يرسمها المطر من خلال السحب التي تحجب القمر[2].

وإلى هذه النظرة الأسطورية للنصين السابقين يمكن إضافة طائفة من الأدلة المؤكدة لخلفية هذه النظرة، منها ذكر الشاعر للجوزاء في تسميته النوء الذي جلب المطر وهي مجموعة نجمية وأحد الأبراج الاثني عشر كما هو الحال بالنسبة للثور، ثم ورود مفردة المولى الذي (لم يسلم ولم يصد) التي تشير إلى الصياد الذي لم يسلم، ويعقل المتلقي فكرة فشل الصياد في الصيد، أما فكرة عدم سلامة هذا (المولى) على الرغم من أنّ الشاعر أومأ آنفًا إلى مشاركته في الصراع، فإننا لا نستبعد أن تكون مرتبطة بمرجعية تذكر بصراع الآلهة القديمة في السماء

---

(1) ديوانه: 236-238، افردت: ابعدت، ضبة وتعشار: موضعان، تسفعه: تضربه، الفرغ: المصب، نعّار: سائل.

(2) ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: 139 وما بعدها.

والمعارك التي يخوضها البشر حاملين فيها آلهتهم معهم للحرب تيمنًا وطلبًا للمساندة في إحراز النصر على أعدائهم[1].

وتتمثل الدلالة الأخرى في المقطع اللاحق مباشرة في القصيدة الأولى الذي يتحدث الشاعر فيه عن الملك النعمان حيث يقول:

فَتِلكَ تُبلِغُني النُّعمانَ إنَّ لَهُ ... فَضلاً عَلى الناسِ في الأدنى وَفي البَعَدِ

وَلا أرى فاعِلاً في الناسِ يُشبِهُهُ ... وَلا أُحاشي مِنَ الأقوامِ مِن أحَدِ

إلّا سُلَيمانَ إذ قالَ الإلهُ لَهُ ... قُم في البَرِيَّةِ فَاحدُدها عَنِ الفَنَدِ[2]

إنّ الحديث عن الملك بهذه الصيغة وبعد الحديث عن الثور يؤكد البُعد الأسطوري الذي أشرنا إليه، فالعرب عبدت الملوك كما عبدت الكواكب، وتلك هي خلفية تشبيه النعمان بالنبي سليمان عليه السلام ومقارنته به وتسمية الملك بالرب في أكثر من موضع كقوله:

سَيَبْلُغُ عُذرًا أو نجاحًا مِن امرِئٍ ... إلى رَبِّهِ، رَبُّ البَرِيَّةِ، راكِعُ[3]

ومن الأدلة على الجذر الأسطوري لصورة الثور تشبيهه بالكوكب الدري ليس عند النابغة وحده بل عند شعراء كثيرين[4]، يقول الأعشى في ذلك:

وَأدبَرَ كَالشِّعرى وُضوحًا وَنُقبَةً ... يُواعِنُ مِن حَرِّ الصَّريمَةِ مُعظَما[5]

---

(1) ينظر مثلاً بعض وقائع أيام العرب منها ما جاء في يوم النسار: أيام العرب قبل الإسلام ـ القسم الأول: 244.

(2) ديوانه: 12.

(3) نفسه: 53.

(4) ينظر مثلاً: ديوان النابغة: 239، ديوان عبيد بن الأبرص: 44.

(5) ديوانه: 297، الصريم: الأرض السوداء.

فهو يشبه حركة الثور بالشعرى ويشبهه أوس بالكوكب أيضًا في قوله:

وَانقَــــضَّ كَالــــدُّرِّيِ يَتبَعُـــــهُ نَقـــعٌ يَثــورُ تَخالُـــهُ طُنُبـــا[1]

إنّ العناصر الأسطورية التي تنطوي عليها لوحات صراع الثور مما يمكن استجلاؤه من خلال قراءة المرجعية الأسطورية، وما يهم في ذلك ليس الأسطورة بحد ذاتها بقدر ما تمثله من كونها أحد أوجه قراءة النص وتفسيره ليتحقق للنص بعدان، أولهما: بُعد الصراع الظاهر في لوحة طبيعية مألوفة تحولت إلى جزء لا يتجزأ من بنية القصيدة العربية، والثاني: الأبعاد الداخلية التي تجعل من الصراع صراعًا بين القوى التي تتحكم بمصير الإنسان وكانت صلته الأوضح بها تتمثل في عبادتها، ومن هذا التعدد يتأكد غموض النص الذي يكتنز بدلالات لا تكشفها القراءة المنقطعة عن مرجعيته الأسطورية التي تخفي وراء معناه الظاهر دلالاتها المكثفة التي لا تفوز بها إلا القراءة المستنبطة لتلك المرجعية والقادرة على استجلاء طبيعة فاعليتها في تشكيل تفاصيله الإبداعية.

ثالثًا: صور أخرى:

ثمة طائفة من الرموز التي اكتسبت أبعادًا أسطورية دينية تقف الفرس في مقدمتها وهي أحد أبرز الرموز التي رافقت صور الصيد والحروب، وتأتي فرس امرئ القيس بتفصيلات أجزائها ودقة صورها المتأتية من براعة الشاعر في الوصف ليمثل أنموذجًا ذا ملامح أسطورية تقربه من الكمال وذلك في قوله:

وَقَـد أغتَـدي وَالطَّـيرُ في وُكُناتِهـا بِمُنجَـرِدٍ قَيـدِ الأوابِـدِ هَيكَـلِ
مِكَـرٍّ مِفَـرٍّ مُقبِـلٍ مُـدبِرٍ مَعًـا كَجُلمودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَّيلُ مِن عَـلِ
عَلى العَقـبِ جَيّـاشٍ كَأنَّ اهتِزامَـهُ إذا جـاشَ فيـهِ حَمِيُـهُ غَلـيُ مِرجَـلِ

---

(1) ديوانه: 3.

لَــهُ أيطَــلا ظَــبيٍ وَســاقا نَعامَــةٍ وَإِرخــاءُ سِــرحانٍ وَتَقريــبُ تَتفُــلِ[1]

إنّ هذا الإسراف الواضح في تفصيل وصف الفرس يهدف أساسًا إلى تصوير سرعته وقدرته على المطاردة التي تقيد الوحوش ثم صلابته التي تشبه صلابة جلمود الصخر، هاتان الصفتان ظهرتا بأبعاد أسطورية تعتمد على المبالغة، فقدرته خارقة تشبه سمات الآلهة القديمة التي كان لبعضها راس حصان[2]، ثم إنّ هذا التشكيل لصورته من مجموعة من الحيوانات يذكر أيضًا بأنماط شكلية لآلهة قديمة تتألف من أكثر من حيوان تعبر مجتمعة عن إله معين، من ذلك الثيران المجنحة، ومما يؤكد هذا الأمر بعض جوانب الشعائر التي تنطوي عليها صورة الفرس في قصائد أخرى، ومن ذلك قوله:

كَــأَنَّ دِمــاءَ الهادِيــاتِ بِنَحــرِهِ عُــصارَةُ حِنّــاءٍ بِــشَيبٍ مُرَجَّــلِ[3]

وقوله:

كَــأَنَّ دِمــاءَ الهادِيــاتِ بِنَحــرِهِ عُــصارَةُ حِنّــاءٍ بِــشَيبٍ مُخَــضَّبِ[4]

فهاتان الصورتان تذكّران بدماء القرابين التي تُنحر على النُصُب المقدسة، كما قد تكون التكرارات الأسلوبية في مقدمات مقاطع وصف الفرس ضربًا من التيمّن والتبرك به من مثل: (وقد أغتدي والطير)[5]، و(فعادى عداء...)[6]. وهذا البُعد الأسطوري لا تعكسه الملامح الخارجية لصورة الحصان من دون البحث عن قرائن تعزز هذا البعد، الأمر الذي

---

(1) ديوانه: 19، متجرد: قصير الشعَر.

(2) ينظر: الشعر الجاهلي (قضاياه الفنية والموضوعية): 292، وينظر: معجم الأساطير: 2/ 134.

(3) ديوانه: 23، الهاديات: المتقدمات، مرجّل: مغسول بالحنّاء.

(4) ديوانه: 55.

(5) ديوانه: 16، 19، 46.

(6) نفسه: 22، 38، 52.

يؤكد غموضًا على مستوى التمثيل الأسطوري يلازمه غموض على مستوى الرمز، إذ لا نستبعد أن تكون لهذه الصور المرسومة دلالات تتعلق بالشاعر ومحاولته تهيئة الأجواء النفسية لتأكيد قضية محددة كتصويره للحصان في المعلقة، إذ يقول:

وَقَدْ أغتَدي وَالطَّيرُ في وُكُناتِها   بِمُنجَرِدٍ قَيدِ الأَوابِدِ هَيكَلِ[1]

والعودة إلى المعلقة تكشف عن أنّ الأبيات السابقة لهذا المقطع تتناول جانبًا من تجاربه العاطفية في الماضي التي تنتمي إلى المرحلة اللاهية التي عاشها عابثًا باحثًا عن المتعة حتى أصابه ما غيّر مجرى حياته بمقتل والده وضياع ملكه، فكأنه شحن صورة الحصان بكل ملامح اندفاعه لتحقيق غايته في إدراك الثأر واستعادة الملك، فلا بد من وسيلة قوية تلائم الاندفاع الذي تجيش به نفسه، ومرة أخرى لا يمكن الإلمام بمرجعية الرمز المعنوية بدون ربط ملامحها بقضية محددة بعيدة تمثل بهذا البُعد غموضًا منويًا يفتح آفاقًا جديدة في تفسير النص، يضاف إلى ذلك أنّ الفرس قد تكون بديلاً متصورًا عن الشاعر نفسه، فامرؤ القيس المعتد بنفسه وقدراته على لفت انتباه النساء وزرع الرعب والغيرة في قلوب الخصوم من الرجال هو نفسه امرؤ القيس المندفع لنيل الثأر...

وتمثل الخمرة رمزًا آخر لهذه الأبعاد الأسطورية والرمزية التي تتجاوز قيمتها الظاهرة في النص بوصفها أحد عناصر الفخر عند الشعراء القدماء، وتظهر الوظيفة الدينية لها من خلال ارتباطها بطقوس دينية خاصة في المعابد[2]، حيث عد ارتباطها باليهود علامة على ذلك من حيث كونهم السقاة في أغلب الحوانيت وإلى ذلك يشير الأعشى في قوله:

وَصَهباءَ طافَ يَهودِيُّها   وَأَبرَزَها وَعَلَيها خَتَمْ
وَقابَلَها الريحُ في دَنِّها   وَصَلّى عَلى دَنِّها وَارتَسَمْ[3]

---

(1) نفسه: ديوانه: 19، هيكل: العظيم العبل والكثيف.

(2) ينظر: الصورة الفنية في الشعر العربي: 75-76.

(3) ديوانه: 85.

إنّ الأجواء الشعائرية المتمثلة في مقابلتها الريح والصلاة على آنيتها تؤكد ارتباط شربها بطقوس العبادة، وربما كان هذا سببًا لذكرها في القرآن الكريم مع رموز دينية أو رموز مرتبطة بالعبادة كوسائل إرضاء الآلهة والذبح على النصب واستشارة الآلهة عند نية القيام بعمل معين (الأزلام والقِداح والميسر)، وذلك في قوله تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ إِنَّمَا ٱلۡخَمۡرُ وَٱلۡمَيۡسِرُ وَٱلۡأَنصَابُ وَٱلۡأَزۡلَٰمُ رِجۡسٞ مِّنۡ عَمَلِ ٱلشَّيۡطَٰنِ فَٱجۡتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمۡ﴾[1].

وإلى جانب ذلك قد ترمز الخمرة إلى حياة اللهو التي تمثل إحدى دعائم الفخر الشخصي في مخاطبة الشاعر للخصوم كقول الأعشى:

وَقَد غَدَوتُ إِلى الحانوتِ يَتبَعُني ... شاوٍ مِشَلٌّ شَلولٌ شُلشُلٌ شَوِلُ
في فِتيَةٍ كَسُيوفِ الهِندِ قَد عَلِموا ... أَن لَيسَ يَدفَعُ عَن ذي الحيلَةِ الحِيَلُ
نازَعتُهُم قُضُبَ الرَّيحانِ مُتَّكِئًا ... وَقَهوَةً مُرَّةً راوُوقُها خَضِلُ
لا يَستَفيقونَ مِنها وَهيَ راهِنَةٌ ... إِلّا بِهاتِ وَإِن عَلّوا وَإِن نَهِلوا[2]

حتى يصل إلى خطاب خصمه بالقول:

أَبلِغ يَزيدَ بَني شَيبانَ مَألُكَةً ... أَبا ثُبَيتٍ أَما تَنفَكُّ تَأتَكِلُ[3]

ولو لم يكن للخمرة وتعاطيها مكانة مميزة لما تحولت إلى عنصر مهم من عناصر الفخر، الأمر الذي يمنحها أبعادًا معنويّة غامضة في النص.

---

(1) سورة المائدة: 90.

(2) ديوانه: 107، العل: الشرب الثاني، النهل: الشرب الأول.

(3) نفسه: 111، تأتكل: تتكل وتعتمد.

ولا يقتصر الأمر على الأعشى وحده، فلبيد يفخر بشربه الخمر الصافية المعتقة، ويسبغ على صورتها أبعادًا طقسية كالقدح وفض ختم آنيتها وكأنه يقبل على عمل مقدس، إذ يقول:

أغلي السِّباءَ بكُلِّ أدكَنَ عاتِقٍ ... أو جَونَةٍ قُدِحَت وَفُضَّ خِتامُها
وَصَبوحِ صافِيَةٍ وَجَذبِ كُرينَةٍ ... بِمُوَتَّرٍ تَأتالُهُ إبهامُها[1]

ومن الرموز الأخرى ذات الحضور الأسطوري الديني الحمامة التي لو عدنا إلى مضامين بعض القصص الدينية القديمة لأدركنا جانبًا من الارتباطات الدينية المتعلقة بها، وأبرز تلك القصص قصة النبي نوح عليه السلام التي سجلها شعر أمية بن أبي الصلت فمثلت رمزًا للوفاء بالعهد، يقول أمية:

وَأُرسِلَتِ الحَمامَةُ بَعدَ سَبعٍ ... تَدُلُّ عَلى المَهالِكِ لا تَهابُ
تَلَمَّسُ هَل تَرى في الأَرضِ عَينًا ... وَغايَتُهُ بِها الماءُ العُبابُ
فَجاءَت بَعدَما رَكَضَت بِقِطفٍ ... عَلَيهِ الثَّأطُ وَالطينُ الكُبابُ
فَلَمّا فَرَّسُوا الآياتِ صاغوا ... لَها طَوقًا كَما عُقِدَ السِّخابُ
إذا ماتَت تُوَرِّثُهُ بَنيها ... وَإن تُقتَل فَلَيسَ لَها استِلابُ[2]

من هذا المدخل تحولت الحمامة إلى رمز له مرجعيته الدينية، الأمر الذي يمكن أن ينسحب على تفسيرات جانب من الأشعار التي ذكرته، من ذلك إشارة النابغة الذبياني الذي يشير إلى قصة زرقاء اليمامة ومعادلتها الحسابية عن سرب الحمام، حيث لا تتعدى المسألة في ظاهرها حدود الحسبة الاعتيادية، فهو يقول:

---

(1) شرح ديوان لبيد: 315، موتر: عود موتر، تأتاله: تصلحه.

(2) أمية بن أبي الصلت (حياته وشعره): 58، الثأط: طين، الكُباب: طين لازب، السِّخاب: قلادة.

واحكُم كَحُكمِ فَتاةِ الحَيِّ إِذ نَظَرَت إِلى حَمامٍ سِراعٍ وارِدِ الثَّمَدِ

يَحُفُّهُ جانِبا نيقٍ وَتُتبِعُهُ مِثلَ الزُجاجَةِ لَم تُكحَل مِنَ الرَمَدِ

قالَت أَلا لَيتَما هَذا الحَمامُ لَنا إِلى حَمامَتِنا وَنِصفُهُ فَقَدِ

فَحَسَّبوهُ فَأَلفَوهُ كَما زَعَمَت تِسعًا وَتِسعينَ لَم تَنقُص وَلَم تَزِدِ

فَكَمَّلَت مِئَةً فيها حَمامَتُها وَأَسرَعَت حِسبَةً في ذَلِكَ العَدَدِ[1]

ويرى د. عبد الله الطيب أنّ الحمامة تمثل الزرقاء نفسها استنادًا إلى قولها:

ليتَ الحَمامَ لِيَهْ ونِصفُهُ قَدِيَهْ

إلى حَمامَتِيَهْ تَمَّ الحَمامُ مِيَهْ[2]

أما الحمام المتبقي فيفسَّر بالملائكة على افتراض أمرين، الأول: اعتقاد العرب بأنّ الملائكة هم بنات الله، وأشار القرآن الكريم إلى ذلك في قوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِٱلْآخِرَةِ لَيُسَمُّونَ ٱلْمَلَٰٓئِكَةَ تَسْمِيَةَ ٱلْأُنثَىٰ﴾[3]، والثاني: ذكر القرآن الكريم بأنّ للملائكة اجنحة وذلك في قوله تعالى: ﴿ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ فَاطِرِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ جَاعِلِ ٱلْمَلَٰٓئِكَةِ رُسُلًا أُوْلِيٓ أَجْنِحَةٍ مَّثْنَىٰ وَثُلَٰثَ وَرُبَٰعَ ۚ يَزِيدُ فِي ٱلْخَلْقِ مَا يَشَآءُ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ عَلَىٰ كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾[4]، مما كان أحد الأسباب التي ترجح عبادتهم للزرقاء، حيث إنهم توهموا على الأرجح أنّ الحمام ملائكة مُنزّلة عليها تأتيها بالأخبار، فكان لجوء النابغة إلى حديثها في شعره الذي

(1) ديوانه: 14، الثمد: الماء، نيق: جبل، فقد: حسب.

(2) ينظر: هامش الديوان: 15.

(3) سورة النجم: 27. وينظر: المرشد: 2/ 922.

(4) سورة فاطر: من الآية 1.

حاول أن يعتذر به إلى النعمان بسبب شعره في المتجردة يحمل إشارة إلى هذه الملامح الأسطورية، يقول:

تَجلـو بِقـادِمَتَي حَمامَـةِ أَيكَـةٍ بَـرَدًا أُسِـفَّ لِثاثُـهُ بِالإِثمِـدِ
وَتَخالُهـا في البيـتِ إذ فاجَأتَهـا قـد كـان مَحجوبًـا سـراجُ الموقِـدِ[1]

وفي قصة الزرقاء نفسها أبعاد أسطورية تتعلق بقدراتها الخارقة في حدة نظرها، ويتضح من هذه التفسيرات الأسطورية غموض الرمز والبُعد الديني الكامن في دلالته ضمن النص مما أشار إلى مرجعية أسطورية إلى جانب التفسير السطحي الذي يتلخص في استحضار بصيرة الزرقاء ودعوة الملك إلى التحلّي ببُعد النظر في قول النابغة السابق: (واحكم كحُكمِ... الأبيات).

ومن الرموز الأخرى الأصنام التي تمثل رمز الحياة الدينية عند العرب قبل الإسلام، فهي أحدد معبوداتهم الأساسية، والغموض المتعلق بتوظيف هذا الرمز يتمثل في وظائف بعض الأصنام، فالصنم المسمى (الدوار) مثلاً ارتبط بفكرة الطواف بسبب طقوس عبادته التي تضمنت دوران العذارى وطوافهنّ حوله في المعابد ومن هنا اكتسب اسمه[2]، يقول د. البياتي: «ولعلّ دوارهم (طوافهم) بهذا الإله كان له صلة بشعيرة الحب المقدسة... ونتلمس مثل هذه العلاقة في قول الحادرة إذ يترصد الشاعر العاشق للقاء حبيبته يوم دوارها بإله الحب وإن كان يحلم بالفوز بهذا اللقاء كما يحلم لاعب القمار بالنتيجة:

أَمسَـت سُـمَيَّةُ صَـرَمَت حَبلـي وَنَـأَت وَخالَـت شَـكلَها شَـكلي
- - - - - - - - - - - - - - - - - - -
وَرَجـاؤُهُم يَـومَ الـدُّوارِ كَمـا يَرجـو المُقـامِرُ نَيلَـةَ الخَـصْلِ»[3]

---

(1) ديوانه: 36، حمامة أيكة: قُمرية، أسفَّ: صُبِغَ.

(2) ينظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: 5/ 113.

(3) تراث الحب في الشعر العربي قبل الإسلام: 90، والأبيات في ديوان شعر الحادرة: 81.

وفي قول امرئ القيس:

فَعَنَّ لَنا سِربٌ كَأنَّ نِعاجَهُ عَذارى دُوارٍ في مُلاءٍ مُذَيَّلِ[1]

ويُفهم من هذا التشبيه أنه جزء من مقطع الصيد الذي ورد فيه تشبيه قطيع بقر الوحش بالعذارى اللاتي يطفنَ بالدوار، ويبقى المعنى الداخلي مرتبطًا بميل امرئ القيس إلى الغزل وذكر مغامراته العاطفية التي احتلت مساحة مميزة من الديوان؛ ذلك لأنه عمد إلى تفصيل المشبه به (العذارى) وترك ما يُفترض أنه المعنى الأساسي وهو (القطيع)، فلِمَ لا تكونُ مفردة (نعاجه) دالة على النساء؟ لقد فسروا النعجة بالمرأة في قوله تعالى: ﴿إِنَّ هَٰذَآ أَخِى لَهُۥ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِىَ نَعْجَةٌ وَٰحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِى فِى ٱلْخِطَابِ﴾[2]، وغموضه يتعلق بصورهِ الحقيقية وصلتها بمعناه الداخلي. والأمر نفسه مع الصنم المسمى (ود) الذي يرادف أحد اشتقاقاته (الحب)[3]، الأمر الذي يفسر حضوره في بعض مقدمات النسيب، من ذلك قول المرقش الأكبر:

بِودِّكِ ما قَومي عَلى أنْ هَجَرتُهُمْ إذا أَشْجَدَ الأَقْوامَ رِيحُ أظائِفِ[4]

والبيت جزء من مقدمة غزلية في قصيدة يفخر فيها الشاعر بقومه موجهًا الخطاب إلى المرأة، مما يعزز دلالة الحب التي كانت وظيفة هذا الصنم، والأمر نفسه عند عمرو بن قميئة في قوله:

---

(1) ديوانه: 28.

(2) سورة ص: 23، وينظر: الانتصاف فيما تضمنه الكشاف: 3/ 368 (هامش الكشاف).

(3) اللسان: (ودد).

(4) المرقش الأكبر (حياته وشعره): 181.

بِـوُدِّكِ مـا قَـومي عَلـى أَن تَـرَكتِهِم   سُـلَيمى إِذا هَبَّـت شَـمالٌ وَريحُهـا[1]

ومرة أخرى لا يفصح ظاهر النصوص عن المعـاني الداخليـة ومرجعيـة الرمـوز، مما يشير إلى غموضٍ على مـستوى الرمـز وتوظيفـه لغايـةٍ في نفـس الـشاعر تكتـشف ارتباطاتـه الأسطورية التي تمثل مستوًى معنويًّا يُـضاف إلى المعنـى الظـاهر للـنص، وليتحـول الرمـز إلى وسيلة فعالة لحصول الغموض الذي قد يقصده الشعراء أو قد يحصل سهوًا مـن غـير تعمـد، وفي المحصلة يسبب الرمز توليد مستوى جديد من المعاني للنصوص التي تحمله.

---

[1] ديوانه: 33.

المبحث الثاني

غموض التضمين الرمزي

أولاً: صورتا الطلل والمرأة ودلالتهما الرمزية:

لقد كانت لوحة الطلل مدار بحث طائفة من الباحثين الذين تعددت رؤاهم وتفسيراتهم لها، وما دمنا قد انتهينا إلى أن الغموض هو التكثيف (تعدد المعنى)، فإنّ تعدد هذه الرؤى والتفسيرات مما يصح أن يعد تأكيدًا لغموض النص من وجهة نظر فنية صرف[1]، فالطلل في رؤية بعض الباحثين يمثل الحياة بتقادم سنينها وسيرها نحو الفناء، والبكاء عليه إنما هو بكاءٌ على الحياةِ نفسها[2].

في حين تكشف وجهة النظر النفسية عن مرجعية هذا التعدد لمعاني رمز الطلل عند الشعراء، فهو «مستودع لمضمونات اللاشعور الجمعي ـــ التاريخي والنفسي والاجتماعي عند الشعراء»[3]، فالحاجة أو الغاية أو الفكرة المسيطرة على ذهن الشاعر هي التي توجه رؤاه الخاصة للأشياء، وهذا ما تكشفه التجارب الحياتية اليومية، ذلك أننا قطعًا مختلفون بعضنا عن بعض لأننا نملك دوافع مختلفة إزاء الحياة ورموزها وأشيائها، من هنا نقر بواقعية الاختلاف في تفاصيل الأفكار الكامنة وراء صورة الطلل وتنوعها عند الشعراء، فقد يرمز الطلل عند بعض الباحثين لحب الوطن[4]، وقد يكون عند آخرين تعبيرًا عن الرغبة بالحياة وصنعها والإحساس بتسارع الزمن والتغير الذي يصيب الناس والأشياء[5]، أو رمزًا «للوطنِ

---

(1) ينظر: المعنى الأدبي: 146.

(2) ينظر: تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام: 145.

(3) مقالات في الشعر الجاهلي: 196.

(4) ينظر: الأصول الفنية للشعر الجاهلي: 141.

(5) ينظر: امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة: 73.

مكانيّ مفقود أو حبيبةٍ راحلة أو ارتباطٍ بأثر ديني مقدس»[1]، أو رمزًا لطقوس وبقايا هياكل دينية[2].

ويذهب باحثون إلى أنه يرتبط بالمرأة ودورها في الحفاظ على النوع، ومن ثَمّ يرتبط بمفاهيم الخصوبة التي أدت إلى ارتباط بعض معبودات العرب بأسماء نساء أو صورهن[3].

وكان ارتباط المرأة صاحبة الطلل بالشمس أمرًا واردًا بسبب ما ترمزان إليه من عناصر الخصب والنماء، فامرؤ القيس يربط المرأة بالشمس في قوله:

برَهْرَهَةٍ كالشمسِ في يومِ صَحْوِها	تُضيءُ ظلامَ البيتِ في ليلةِ الدُّجى
أسيلةِ مُستَنِّ الوشاحِ كأنّما	تكَسَّرَ في أوراكِها هابرُ النَّقا[4]

فتشبيه المرأة بالشمس قد يرمز إلى الناحية الجمالية كنصاعة الوجه واستدارته وصفائه، وقد يرمز إلى الدفء الذي يشيعه وجودها في نفس من يتأملها أو أنها بمكانة الشمس التي تضيء الظلام فيصبح وجودها في حياة الشاعر مدعاة للأمن والخير والسكينة.

وتتعدد قراءات الباحثين وتفسيراتهم للوحة الطلل لتمثل ضربًا من تعدد القراءات التي تؤكد اكتناز هذه اللوحة معنويًا، على أنّ ثمّة أفكارًا أخرى تدور حول اللوحة الطللية، إذ يرى بعض الباحثين أنّ الوقوف على الطلل وبكاءه تعبير عن البحث عن الأم المفقودة[5]، ويرى آخر أن الحديث عن الطلل هو حديث عن المأوى والدار والمنزل، والمرأة فرع منه، إذ رأوا فيها المأوى فكنوا عن البيت بها حتى قالوا: (بنى بفلانة)، أي تزوج بها[6].

---

(1) شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: 256.

(2) ينظر: مقدمة القصيدة الجاهلية: 17.

(3) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: 5/ 123 وما بعدها.

(4) ديوانه: 331، البرهرهة: المترجرجة الناعمة، الهابر: المتناثر، النقا: المرتفع من الرمل.

(5) ينظر: دراسة الأدب العربي: 157.

(6) ينظر: المرشد: 3/ 899.

ولا نستبعد أن يكون الوطن المكاني والرمز الديني والأم المفقودة تسميات لشيء واحد هو (الوطن)، ذلك الذي كان يفتقده الجاهلي بحكم سطوة الطبيعة التي جردته من الاستقرار وحكمت عليه بنمطٍ من الحياة المتنقلة التي أملت عليه التخلي عن قطعة من عمره قضاها في هذه البقعة أو تلك وكانت له فيها ذكريات كثيرة، مما وحّد النمط الشعري لمقطع الطلل في فكرة الوطن مع تلوّن المقاطع الطللية للشعراء بألوان الذات وخصوصية التجارب وتفصيلات الماضي، فخصوصية طلل امرئ القيس في قصائده تعكس دلالة عامة تتعلق بقضيته الكبرى (المُلك المفقود) لا سيما (ذكريات الحب السابقة) التي يقترن فقدانها بفقدان (المنزل) إذ يقول:

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ   بِسِقطِ اللِّوى بَينَ الدَّخولِ فَحَومَلِ[1]

وهو في الوقت نفسه تركيز على معاني الوفاء التي تحملها دعوة الوقوف التي تتكرر كثيرًا عنده[2]، فالطلل بوصفه مقطعًا يبدأ به الشعراء معظم قصائدهم ليس أمرًا يرتبط بتقليد مجرد عن المعاني الداخلية، وهذا التنوع في طبيعة الأطلال ولزوم أطلال الشاعر الواحد نقاط تشابه تمثل خيطًا شعوريًا يربط بينها إنما يعبر عن قضية داخلية كانت تمثل الملك المفقود عند امرئ القيس، وتمثل جدلية الحرب والسلام عند زهير وهاجس الخوف من البطش عند النابغة والمضامين القبلية والسياسية عند طرفة، حيث تشير نهايته المأساوية إلى جزء من الصورة التي منحته لوحة الطلل عنده دلالات رمزية تحمل ملامح خلافاته مع قومه وخلافات هؤلاء مع المناذرة مما نقلته المصادر[3]، حيث يقول في بداية معلقته:

لِخَولَةَ أَطلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ   تَلوحُ كَباقي الوَشمِ في ظاهِرِ اليَدِ[4]

---

(1) ديوانه: 8.

(2) ينظر: ديوانه: 9، 89.

(3) ينظر: تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري: 103.

(4) الشاعر الجاهلي الشاب: 30، برقة ثهمد: موضع.

فخولة امرأة من بكر قبيلة الشاعر التي خاضت صراعًا مرًّا ضد تغلب في الحرب المعروفة بحرب البسوس إحدى أكبر معارك العرب التي كان لها انعكاساتها الواضحة على الشعر، ولا يخلو من دلالة ارتباط (خولة) لغويًّا بالعهد[1] الذي كان بين البكريين والتغلبيين في صراعهم ضد عرب الجنوب في يوم (خزازى) وانتصروا فيه بمؤازرة المناذرة الذين تحولوا نحو عداوة (بكر) وافترقت بكر وتغلب ثم كان ما كان من أمر حرب البسوس[2]، ويؤكد ذلك تكرار اسم خولة الواضح عنده ففي طللية أخرى يقول:

لِخولَةَ بالأجزاعِ مِن إضَمٍ طَلَلْ ... وَبِالسَّفحِ مِن قَوٍّ مُقامٌ وَمُحتَمَلْ
تُرَبِّعُهُ مِرباعُها وَمَصيفُها ... مِياهٌ مِنَ الأَشرافِ يُرمى بِها الحَجَل
فَلا زالَ غَيثٌ مِن رَبيعٍ وَصَيِّفٍ ... عَلى دارِها حَيثُ استَقَرَّت لَهُ زَجَل[3]

ويقول في الميمية:

يا خليلَيَّ قِفا أخبرْكُما ... بأحاديثَ تغشَّتْني وَهَمْ
ابلِغا خولَةَ أنّي أرِقٌ ... لا أنامُ الليلَ مِنْ غيرِ سَدَمْ
كُلَّما نامَ خَلِيٌّ بالُهُ ... بِتُّ للهَمِّ نَجِيًّا لم أنَمْ[4]

إنّ هذا الأرق تعبير عن حالة القلق التي زرعها النزاع ومآسيه التي تقض مضجعه وتحرمه لذة النوم، وبعد وصف مسهب لمفاتن خولة يذكر يومًا من أيام قومه على تغلب وهو يوم (تحلاق اللمم)، حيث يقول:

---

(1) ينظر: اللسان: (خول).

(2) ينظر: أيام العرب قبل الإسلام ـــ القسم الأول: 101.

(3) الشاعر الجاهلي الشاب: 111، قوّ: جبل، المرباع: مكان إقامتها في الربيع، زجل: صوت ورعد.

(4) نفسه: 130، السدم: الهم مع ندم، نجيًّا: مناجيًا له أي أحدثه.

سـائِلوا عَنّـا الّـذي يَعرِفُنـا بِقُوانـا يَـومَ تَحـلاقِ اللِّمَـمْ
يَـومَ تُبـدي البـيضُ عَـن أسـوقِها وَتَلُـفُّ الخَيـلُ أعـراجَ الـنَّعَمْ[1]

ومما يتصل برمز المرأة عند طرفة ذكره لقصة المرقش الأكبر وأسماء وما يتضمن ذلك من إشارة بعيدة إلى القضية ذاتها، فهو يتحدث عن امرأة سماها (سلمى) قبل أن يستذكر قصة المرقش حيث يقول:

سَما لَكَ مِن سَلمى خَيالٌ وَدونَها سَـوادُ كَثيـبٍ عَرضُـهُ فَأَمائِلُـهْ
فَذو النيرِ فَالأَعلامُ مِن جانِبِ الحِمى وَقُفٌّ كَظَهرِ التُرسِ تَجري أَساجِلُه[2]

ويكرر ذكر (سلمى) سبع مرات في هذه القصيدة، ولا غرابة في ذلك فهي بما تحمله من معاني السلام والسلامة تمثل رمزًا يشير إلى قضية الحرب التي تزرع اليأس في النفوس والسلام يبدو أشبه بالحلم البعيد بعد سلمى عنه:

وَكَم دونَ سَلمى مِن عَدوٍّ وَبَلدَةٍ يَحارُ بِها الهادي الخَفيفُ دَلاذِلُه[3]

كما يضمن ذلك الحديث قضيته الخاصة وصراعه مع القبيلة، فكما باعت بنو مراد مرقش الأكبر باعه قومه وليست أسماء وسلمى إلا متقابلات ترمز لأشياء أعمق من مجرد صلة عاطفية ظاهرة[4]. إنهما حالة السمو عن الخلافات والسلام، يقول طرفة في قصة المرقش:

---

(1) نفسه: 132، اللمم: لمة وهو الشعر الذي بالمنكب ويلي شحمة الأذن، تلف: تجمع، أعراج: جمع عرج وهو القطيع من الإبل نحو الثمانين.

(2) نفسه: 124، أمائل: جمع أميل وهو جبل مستطيل، القف: ما ارتفع من الأرض، الأساجل: مجاري الماء.

(3) نفسه: 125، الدلاذل: أسافل القميص الطويل أي الذي شمر وأسرع في السير.

(4) ينظر: تاريخ الأدب العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري: 103، وينظر: رمز المرأة في أدب أيام العرب: 73.

وَقَـد ذَهَبَـت سَـلمى بِعَقلِـكَ كُلِّـهِ   فَهَـل غَـيرُ صَـيدٍ أحرَزَتـهُ حَبائِلُـهْ
كَمـا أحـرَزَت أسمـاءُ قَلـبَ مُـرَقِّشٍ   بِحُبٍّ كَلَمعِ البَرقِ لاحَت مَخائِلُه[1]

وضياع سلمى وأسماء يمثل بدوره ضياعًا للحلم بالسلام والأمن، ثم يكـون انـدراس الطلل في قصيدة أخرى تعبيرًا عن هذا الضياع:

أَشَـــجاكَ الرَّبـــعُ أَم قِدَمُـــهْ   أَم رَمـــادٌ دارِسٌ حُمَمُـــهْ
كَـــسُطورِ الـــرَّقِّ رَقَّـــشَهُ   بِالـــضُّحى مُـــرَقِّشٌ يَـــشِمُهْ
لَعِبَـــت بَعـــدي الـــسُّيولُ بِـــهِ   وَجَـــرى في رَيِّـــقٍ رِهَمُـــهْ
- - - - - - - - - - - - - - - -   - - - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - - - -   - - - - - - - - - - - - - - - -
لا أَرى إِلّـــا النَّعـــامَ بِـــهِ   كَالإِمـــاءِ أَشـــرَفَت حُزَمُـــه[2]

كل ذلك إشارة إلى الدمار والسوء الذي تخلفه الحرب وغياب المرأة الحرة وحضور الأمة (مشبهًا به هنا) كناية عن غياب الخصب بسبب الحرب بما ترمز إليه من الفناء، ثمّ تكشف بأنّ القصيدة تعالج إحدى الوقائع بين بكر وتغلب.

على أننا بالرغم من ذلك لا نجيز لأنفسنا الاندفاع وراء آراء بعض الباحثين فيما يتعلق بأسماء النساء ورموزها وارتباطها بالجانب الديني كما جاء عند د. نصرت عبد الرحمن مثلاً الذي ربط الأسماء العربية بالمعبودات، خاصة ما صُدّر منها بـ (أم) الدالة على ربة الحكمة، وسلمى ربة الحب العذري، وليلى ربة الربيع وغيرها[3].

---

[1] الشاعر الجاهلي الشاب: 126، مخائله: جمع مخيلة وهي السحابة التي يتوقع مطرها.

[2] نفسه: 148، الحمم: جمع حمة وهو الفحم، الرهم: جمع رهمة وهي المطر الضعيف الدائم.

[3] ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: 154-155.

ونميل إلى ترجيح ارتباط الجزء الأعظم من الأسماء التي ذكرها الشعراء للنساء بمعانيها التي اشتقت منها وذلك أقرب من قضية الارتباطات الدينية كما يبدو من الأشعار والوقائع، فالمرأة وقصص الحب المذكورة ليست إلا مجازًا ووسيلة من وسائل التعبير الرمزي عن الوقائع والأحداث المتعلقة بحياة الشعراء، تبين مواقفهم من تاريخ أمتهم[1]. ومن هذا المنطلق وتأكيدًا لفكرة ارتباط المرأة واسمها بقضية خاصة تمنح الطلل أبعادًا رمزية تأتي (سعاد) وما تمثله عند النابغة، فهي هاجس يجسد حاجته إلى نيل السعادة التي يقابلها شعوره بالأمان إزاء غضب الملك ووعيده وخوف الشاعر الذي رسمه في اعتذارياته إذ يقول:

أَرَسمًا جَديدًا مِن سُعادَ تُجَنِّبُ ... عَفَت رَوضَةُ الأَجدادِ مِنها فَيُثقُبُ

عَفا آيَهُ ريحُ الجَنوبِ مَعَ الصَّبا ... وَأَسحَمُ دانٍ مُزنُهُ مُتَصَوِّبُ

- -

عَهِدتُ بها سُعدى وفي العيشِ غِرَّةٌ ... فأصبَحَ باقي حبلِها يَتَقَضَّبُ[2]

فهي سعاد وسعدى وهي السعادة المنتظرة بالحصول على العفو وهي السعادة التي مضت:

ذكرتُ سعادًا فاعترتْني صَبابةٌ ... ونَحي مثلُ الفَحْلِ وَجْناءُ ذِعْلِبُ[3]

وملامح الطلل تنبئ عن الأمل الذي يراود الشاعر حيث المطر (الحياة) وما يجلبه من الخضرة والربيع، وتبدو سعاد رمزًا حرًّا لحياة هانئة عاشها في كنف الملك وعبر عنها بقوله:

بانَت سُعادُ وَأَمسى حَبلُها انجَذَما ... وَاحتَلَّتِ الشَّرعَ فَالأَجزاعَ مِن إِضَما

---

(1) ينظر: تاريخ الأدب العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري: 99.

(2) ديوانه: 73، أسحم: سحاب أسود، متصوب: سحاب قريب من الأرض.

(3) نفسه: 76، وجناء: الغليظة الوجنتين، ذعلب: ناقة خفيفة سريعة.

لَيسَت مِنَ السودِ أعقابًا إِذا انـصَرَفَت والبائعـاتِ بـشطَّي نَخلَـةَ البُرَمـا[1]

فسعاد منعمة مخدومة لها من يكفيها جل أمورها، وهي رمز واضح لما مضى من أمره، ويبدو تفاؤله واضحًا في باقي أجزاء القصيدة، الأمر الذي يعزز رمزية المرأة التي تنطوي عليها القصيدة، والأمر نفسه يتكرر في قصيدة أخرى، فهي (سعدى) يقول في رثاء النعمان بن الحارث:

دَعـاكَ الهَـوى وَاسـتَجهَلَتكَ المَنـازِلُ وَكَيفَ تُصابي المَرءِ وَالشَيبُ شامِلُ
وَقَفـتُ بِرَبـعِ الـدارِ قَـد غَيَّـرَ البِلـى مَعالِمَـهُ وَالـسارِياتُ الهَواطِـلُ
أُسائِلُ عَـن سُـعدى وَقَـد مَـرَّ دُونَهـا عَلى حُجُرات الـدارِ سَبعٌ كَوامِـلُ[2]

فهي رمز لتلك المرحلة التي انقضت ويسأل عنها، ومما يعمق فكرة الرمز تلك أنّ تلك القصيدة جاءت رثاءً لملك ولمرحلة قضاها الشاعر في كنفه، ودلالة الراحة النفسية الكامنة في (سعاد) تعبر عن نفسها في قصيدة قالها في مديح النعمان بن جبلة حين رد سباء غطفان وفاءً لمكانة النابغة عنده، حيث كانت سببًا في رضا الملك عنه، وكانت ابنة النابغة ضمن السباء ولأجلها فعل النعمان ما فعل من أمر إرجاع السباء، يقول النابغة:

أَهاجَكَ مِـن سُـعداكَ مَغنـى المَعاهِـدِ بِرَوضَـةِ نُعمِـيٍّ فَـذاتِ الأَسـاوِدِ
تُعاوَرَهـا الأَرواحُ يَنـسِفنَ تُربَهـا وَكُـلُّ مُلِـثٌّ ذي أَهاضـيبَ راعِـدِ
بِهـا كُـلُّ ذَيّـالٍ وَخَنـساءَ تَرعَـوي إِلى كُـلِّ رَجّـافٍ مِـنَ الرَّمـلِ فـارِدِ
عَهِدتُ بِها سُـعدى وَسُـعدى غَريـرَةٌ عَـروبٌ تَهـادى في جَـوارٍ خَرائِـدِ[3]

---

(1) نفسه: 105، البرم: قدور من برام واحدها برمة أي حجارة.

(2) ديوانه: 113، الساريات الهواطل: السحاب الكثيرة المطر.

(3) نفسه: 167-168، الملث: السحاب الدائم المطر، ذيال: ثور طويل الذنب، فارد: فرد، العروب: مزاحه ضحاكة، خرائد: حييات.

والقصيدة بعد ذلك مفعمة بالأمل يتقدمها طلل حي جاءه المطر وزارته الحيوانات ويسمي المرأة (سعدى) من السعد ويصفها بأوصاف تعكس النعمة وجمال الخلقة، ويمكن تلمس هذه المعاني التي تقف خلف رمز سعاد من خلال مقارنتها بقصيدة أخرى، حيث تظهر رمز الاستقرار المفقود، فلا وصف ولا غزل بمفاتنها، يقول النابغة:

نَأت بِسُعادَ عَنكَ نَوًى شَطُونُ ... فَبانَت وَالفُؤادُ بِها رَهِينُ
بِتَبْلٍ غيرِ مُطَّلَبٍ إليها ... ولكنَّ الحَوائِنَ قد تَحِينُ
عَدَتْنا عَن زيارَتِها العَوادي ... وحَالَتْ بينَنا حربٌ زَبونُ
وحَلَّتْ في بَني القَينِ بنِ جَسْرٍ ... فقد نَبَغَتْ لنا مِنهم شُؤُونُ
فكيفَ مَزارُها إلاّ بِعَقْدٍ ... مُمَرٍّ ليسَ ينقُصهُ الخَؤُونُ[1]

ويلاحظ في هذه الأبيات دلالات الرهن والحواجز التي تحول بينه وبينها من حرب وبُعدِ مسافة وأحداث متلاحقة، والشاعر بعد ذلك مدرك تمامًا بأن تبقى منها ليس إلا رسومًا مقفرة غابت عنها الحياة برحيل سعاد، ويستشعر ما وصل إليه حالة من خلال هذه الصورة، وحيث يقول:

عرفتُ لها منازلَ مقفراتٍ ... تُعَفِّيها مُذَعْذِعَةٌ حَنُونُ[2]

وحين نمضي في قراءة القصيدة نراها تعكس متاعبه وواقعه المر حيث يقول:

كأنَّ الهَمَّ ليسَ يُريدُ غيري ... ولو أمسى بها شَتَّى هُدونُ
وقالَ الشَّامِتونَ هَوى زيادٌ ... لِكُلِّ مَنِيَّةٍ سَبَبٌ مُبينُ[3]

---

(1) ديوانه: 256، زبون: شديدة، نبغت: بدت، العقد: العهد، ممر: مفتول.

(2) نفسه: 258، مذعذعة: ريح شديدة تزعزع ما مرت عليه، حنون: أي لها صوت شديد.

(3) نفسه: 263، هوى: هلك، مبين: واضح.

وهكذا تتحول المرأة إلى رمز يعبر عن فكرة النص ويختصرها ليتجاوز الأخير صيغته الشكلية إلى التعبير عن أعماق المعنى الذي يقصده الشاعر[1].

وبعد هذا لا يمكن أن تكشف القراءة العابرة للنص مرجعية رموزه فيصبح مستودعًا للرموز المعبرة عن القضايا العامة والخاصة ويوصله هذا التكثيف المعنوي بفكرة غموض طبيعة الرمز وغموض ارتباطاته وإلا فالقارئ الذي لا يعرف النابغة الذبياني وتفاصيل قضيته لا يستطيع أن يدرك هذا التقلب في حضور (سعاد) المتبدل بين رمز إيجابي وآخر سلبي ولتصبح القصيدة مشروعًا رمزيًا لا يعبر عن مكنوناته بقراءة منفصلة لمقاطعه كل على حدة بقدر ما يحمل عناصر ترابطه بطرق عدة منها الرمز.

ومن ترابطات صورة الطلل بالنسيب ذات الأبعاد الرمزية تلك التي تتضمن البكاء على الطلل، منها ما جاء على لسان امرئ القيس في قوله:

فَفاضَت دُموعُ العَينِ مِنّي صَبابَةً ... عَلى النَّحرِ حَتّى بَلَّ دَمعِيَ مَحمَلي[2]

وقول الأعشى:

فَفاضَت دُموعي كَفَيضِ الغُرو ... بِ إِمّا وَكيفًا وَإِمّا انحِدارا[3]

وقول زهير:

كَأَنَّ عَينَيَّ في غَربَي مُقَتَّلَةٍ ... مِنَ النَّواضِحِ تَسقي جَنَّةً سُحُقا
تَمطو الرِّشاءَ فَتَجري في ثِنايَتِها ... مِنَ المَحالَةِ ثَقبًا رائِدًا قَلِقا
لَها أَداةٌ وَأَعوانٌ غَدَونَ لَها ... قِتبٌ وَغَربٌ إِذا ما أُفرِغَ انسَحَقا

---

(1) ينظر: مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي: 90.

(2) ديوانه: 9.

(3) ديوانه: 95.

وَقابِـــلٌ يَتَغَنّـــى كُلَّمـــا قَـــدَرَت   عَلـى العَراقـي يَـداهُ قائِمًـا دَفَقـا
يُحيــلُ في جَـدوَلٍ تَحبــو ضَــفادِعُهُ   حَبوَ الجَواري تَـرى في مائِـهِ نُطُقـا[1]

فنحن بإزاء ثلاث درجات من البكاء تبدأ من بكاء يبلل حمائل السيف إلى آخـر يـشبه امتلاء الدلاء إلى آخر يتحول إلى جدول تفرغ فيـه دلاء تـسقي النخـل، إذ يتحـول البكـاء إلى ضرب من طقوس الاستمطار[2].

وقد يكون هذا الافتراض راجعًا إلى تكرار صلة الطلـل بـالمطر والـدعوة بالـسقيا ممـا جاء في عدد كبير من القصائد مثل قول النابغة:

عَفـا آيَـهُ ريـحُ الجُنـوبِ مَـعَ الـصَّبا   وَأَســـحَمُ دانٍ مُزنُـــهُ مُتَـــصَوِّبُ[3]

ليصبح هناك نوع من التناظر بين انهمار الدمع والمطـر علـى الطلـل، وهكـذا يتـضح معنيان، أولهما: البكاء العابر على الطلل، وهو بكاء على ما يمثله الطلل من ارتباط بالماضـي، وحيث الأهل والحبيبة، والثاني: ارتباط البكاء بالمطر وتـلازم صـورة كـل منهمـا مـع الطلـل وصلة دعاء الشاعر للطلل بالسقيا بطقوس الاسـتمطار ومـا يتبـع هـذين المعنـيين مـن معـانٍ فرعية لا بدَّ أن ترتبط جميعها بقضية الشاعر التي يطرحها من خلال النص، فامرؤ القيس مـثلاً يبكي ماضيه الذي أخذ معه مرحلة الاطمئنان والسعادة واللهو التي كـان الـشاعر فيهـا خاليًـا من الهموم والأعباء التي تقف أمامه اليوم بعـد مـا أصـاب أبـاه ومملكتـه ليتحـول (المطـر ـــ البكاء) من هذه النقطـة إلى دعـوة لبعـث الماضـي مـا دام الطلـل صـورة عـن هـذا الماضـي، والجانب الرمزي الأعمق هنا يتمثل في تجـاوز المطـر لدلالتـه الظـاهرة إلى الإشـارة إلى الحيـاة

(1) شعره: 66، وفيه: (متاع) بدلًا عن (أداة).
(2) ينظر: الصورة الفنية في الشعر العربي: 231.
(3) ديوانه: 73، وينظر: 6، 130.

نفسها ليصبح (البكاء ـــ المطر) دعوة وأمنية بعودة الحياة إلى الطلل وما يمثله وإلا فماذا يفيد الطلل سقوط المطر عليه؟

والمبالغة في رسم صورة معينة تثير في كثير من الأحيان الشكوك لا حول مصداقية الشاعر وإنما حول درجة تحقق مزاعمه، كتلك السجايا التي بالغ بعض الشعراء في تأكيد تمسكهم بها، ومنها سجية الكرم عند حاتم الطائي الذي يظلم اللائمة التي اصطنعها رمزًا لتقوية تركيزه على تقدير هذه الخصلة إلى الدرجة التي تكاد المرأة معها أن تمثل حقًا طرفًا سلبيًا يعكس البخل في معادلة طرفها الراجح الكرم حيث يقول:

مَهلاً نَوارُ أَقِلّي اللَّومَ وَالعَذَلا ... وَلا تَقولي لِشَيءٍ فاتَ ما فَعَلا
وَلا تَقولي لِمالٍ كُنتُ مُهلِكَهُ ... مَهلاً وَإِن كُنتُ أُعطي الجِنَّ وَالخَبَلا[1]

وماذا وراء صورة الاندفاع الخرافي في سوح القتال للدفاع عن حياض القبيلة، ذلك الذي جعل عنترة مخلوقًا ذا أبعاد أسطورية تلقي ظلال غموض كثيف على حقيقة القصد في مواجهة لائمةٍ تخاف عليه مصير الموت الذي يراه محتومًا وطبيعيًا حيث يقول:

بَكَرَت تُخَوِّفُني الحُتوفَ كَأَنَّني ... أَصبَحتُ عَن غَرَضِ الحُتوفِ بِمَعزِلِ
فَأَجَبتُها إِنَّ المَنِيَّةَ مَنهَلٌ ... لا بُدَّ أَن أُسقى بِكَاسِ المَنهَلِ
فَاقْنَيْ حَياءَكِ لا أَبا لَكِ وَاعلَمي ... أَنّي امرُؤٌ سَأَموتُ إِن لَم أُقتَلِ[2]

إنّ أهمية الرمز في بناء الصورة الشعرية تتجلى من خلال «عملية التكثيف الزماني والمكاني واستغلال رواسب الصورة الشعبية التي هي وسائل ممكنة يستغلها الشاعر لزيادة قدراته الذاتية»[3].

---

(1) ديوانه: 200.

(2) ديوانه: 251.

(3) الصورة الأدبية: 51.

وتأتي أهمية التفسير الخاضع لخصوصية الذات المتأملة حيث سيؤدي إلى بث الحيوية في الموضوع والكشف عن الأبعاد الخاصة لنفسية المتكلم والشاعر[1].

لقد كان الشعر الجاهلي حافلاً بالصور المتنوعة ولا يمكن أن يكون ذلك مدعاة للقول إنّ التصوير كان غايته الوحيدة[2]، إذ لا يمكن أن يؤدي الشعر وظيفة جمالية فحسب في مجتمع بمواصفات المجتمع العربي آنذاك، ويندرج تحت هذا المنطلق الذي يكسب الشعر وظيفة رمزية ما يتصل بالنسيب المتطرف في شعر امرئ القيس الذي يعرض فيه لمغامراته مع النساء بطريقة مثيرة للتساؤل من حيث المرأة في الطرح وبما لا يتلاءم والطبيعة المحافظة للمجتمع العربي آنذاك والذي شكلت فيه قضية المرأة وحمايتها والذود عنها أحد أهم مرتكزاته الأخلاقية، ولنتأمل النماذج الآتية التي يقول فيها:

تَقولُ وَقَد جَرَّدتُها مِن ثِيابِها	كَما رُعتَ مَكحولَ المَدامِعِ أَتلَعا
أَجَدَّكَ لَو شَيءٌ أَتانا رَسولُهُ	سِواكَ وَلَكِن لَم نَجِد لَكَ مَدفَعا[3]

وقوله:

فَجِئتُ وَقَد نَضَّت لِنَومٍ ثِيابَها	لَدى السِّترِ إِلّا لِبسَةَ المُتَفَضِّلِ
فَقالَت يَمينَ اللهِ ما لَكَ حيلَةٌ	وَما إِن أَرى عَنكَ العَمايَةَ تَنجَلي
إِذا قُلتُ هاتي نَوِّليني تَمايَلَتْ	على هَضيمِ الكَشحِ رَيّا المُخَلخَلِ[4]

وتبدو لوحات الحوار الجريء تلك مستودعًا للرموز التي تتجاوز الصيغة الظاهرة إلى مقاصد أعمق فماذا تمثل المرأة؟ هل هي حقًا مجرد واقع أو محرك يحاول الشاعر أن يستخدمه

---

(1) ينظر: نفسه: 52.

(2) ينظر: نفسه: 48.

(3) ديوانه: 241.

(4) نفسه: 14-15.

لإظهار صفة محددة أم هي حقًا الرمز ذو الارتباطات الشعائرية التي كانت تقام في المعابد سابقًا؟ بصيغة أخرى لماذا لا تكون ارتباطاتها بالواقع الغريب للشاعر الذي نفاه أبوه بسببه وبسبب شعره الذي عبر فيه عن تهتكه أو ترتبط به باحثًا عن مُلك مفقود؟ هذا ما يمكن أن تحدده القصائد نفسها، والمتتبع لتجاربه العاطفية الموثقة شعريًا يلمح حالة النكوص الواضحة التي تتكرر في جميع حكاياته حين يبلغ ذروته في المشهد الدرامي، ولا غرابة في ذلك لأنّ فيه بعض الخصال التي تكرهها النساء فلم تثبت في كنفه امرأة إلا وطلقها لسبب من الأسباب[1]، الأمر الذي انعكس على نفسيته فحاول أن يسد ثغرة الفشل العاطفي في مبالغات غرامية تتضمن تفاصيل اندفاعه اللافت للنظر إلى المرأة على الرغم من العوائق، فعادة ما يتجاوز إليها حراسًا وزوجًا غيورًا... إلخ حتى يصل إليها ثم ينتهي الأمر إلى حوار عقيم أو إلى تمتع في الوصال أو إلى محض العتاب، فإن انتهى إلى الوصال ففي مشهد تغيب فيه صورة المرأة، ويبدو الشاعر معبرًا عن حلم يقظة صرف.

إنّ هذا التقليب لأوجه الدوافع الحقيقية التي وقفت وراء حوارياته الغزلية يمثل بدوره نمطًا من التكثيف الذي يمنح النص أبعاده الفنية، فحين نؤكد أنّ للطلل والمرأة معانيهما وتفسيراتهما المتعددة ذات الأبعاد الرمزية، فإننا نؤكد غموضهما من ناحية المغزى وسبب وجودهما في القصيدة، فلماذا يضطر الشاعر للوقوف على طلل الحبيبة وقفة طويلة قد يتخللها البكاء أو الدعوة إلى البكاء ما لم يكن يحمل من نفسه دوافع خاصة يهدف إلى تصويرها في لوحة الوقوف ليصبح لدينا مستويان من الغموض تبعًا لذلك، يتمثل أولهما في هذا الإصرار على الابتداء بطلل حبيبة قد لا يكون جميع الشعراء قد وقفوا عليه فعلاً، والثاني هذا الخروج الواضح عن سطحية صورة الطلل المرسومة إلى طرح أفكار تمنحه أبعادًا (تعكس قضية خاصة مثلاً) وأبعادًا أسطورية تجعل منه بقايا هيكل ديني مثلاً أو تحول صاحبته إلى رمز ديني ـــ من خلال تشبيهها بالشمس ـــ اعتمادًا على فكرة الخصوبة، ولو قارنّا صورة طلل بهذه الصفات بطلل يفترض فيه الوضوح لأدركنا الفرق ولظهر الغموض

---

[1] ينظر: الشعر والشعراء: 1/ 121، وينظر: ارتباط التحليل بالشعر في الظباء والعيس في معلقة امرئ القيس: 92.

ميزة للطلل الأول، لكن الطلل الجاهلي يبقى حالة مكتنزة بالكثير من المعاني، فهل نستطيع حقًا أن نحدد طللاً واضحًا؟ إنّ ذلك يعني أن نشير إلى قصائد بعينها تحول فيها الطلل إلى جزء شكلي لا صلة له بالقصيدة، ولا نجزم حقًا بوجود هذا النمط من القصائد، وتبقى قضية تقسيم الأطلال وفقًا لمعايير الوضوح والغموض أمرًا يتعلق بقدرة الشاعر على تحميل الطلل ملامح رمزية تومئ بقضية ما وطبيعي أن يختلف الشعراء في ذلك ولا بد أن يرتبط تحقيق ذلك بالقدرات الخاصة لكل شاعر.

ثانيًا: صورة الناقة ودلالتها الرمزية:

يمثل حضور الرحلة في القصيدة الجاهلية أحد الأركان الفنية لطائفة كبيرة من القصائد ولا يمكن افتراض وجود قيمة شكلية مجردة لهذه اللوحة، وذلك لأسباب كثيرة منها اختلاف صورة الناقة التي تقوم بالرحلة واختلاف بعض التفاصيل الداخلية لمقطع وصفها ووصف تفاصيل رحلتها من قصيدة لأخرى، مما يؤكد ارتباط اللوحة بالأجواء النفسية للقصيدة وأنها ليست حالة شكلية اعتاد الشعراء تضمينها في قصائدهم، وقد يشير إصرار الشاعر على رسم ناقة بصفات أشبه بالخارقة الكثير من التساؤلات حول واقعية الصورة أولاً، والهدف من وراء هذه المبالغة ثانيًا، ففي سياقات قصيدة المديح مثلاً يكون مقطع وصف الناقة ورحلتها من أهم اللوحات التي يُجهد الشعراء أنفسهم في رحلة طويلة لأنّ الممدوح في نظرهم شخص يستحق ما هو أكثر من العناء والمشقة يكابدهما الشاعر وناقته في سبيل الوصول إليه، ويقود ذلك إلى رسم صورة أعمق وأدق في هذا المقطع[1].

ويبدو أن الشعراء في محاولتهم الربط بين صدق مشاعرهم إزاء الممدوح وفاعلية القصيدة ومقطع الرحلة فيها على وجه التحديد قد اندفعوا وراء مبالغات أسهمت في إغلاق النص أمام المتلقي وهو يحاول تتبع تفاصيل هذه اللوحة، حتى خُيِّل إليه أنّ القصيدة في بعض الأحيان تنصبّ في هدفها الرئيس على الوصف، ومن هذا التفصيل الذي يضلل

---

(1) ينظر: تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام: 214.

المتلقي في كثير من الأحيان يدخل الغموض الذي يتمثل ببعدين أولهما: صعوبة تصور ناقة بهذه الصفات من غير السؤال عن واقعية الصورة، فأية ناقة تلك؟ ألا تمثل في تفصيل أجزائها رمزًا يتجاوز تفاصيل الوصف المجرد لأجزاء جسمها وحركتها؟ فهي عند بشر بن أبي خازم مثلاً:

لَهـا عَجُـزٌ كَالبـابِ شُـدَّ رِتاجُـهُ وَمُـستَتلِعٌ بِـالكورِ ضَـخمُ المُكَـدَّمِ
وَأَتلَـعُ نَهّـاضٌ إِذا مـا تُزُيِّـدَت يُـزاعُ بِمَجـدولٍ مِـنَ الـصَّرفِ مُـؤدَمِ
إِذا أَرقَلَـت كَـأَنَّ أَخطَـبَ ضـالَةٍ عَلـى خَـوبِ الأَنيـابِ لَـم يَتَـثَلَّمِ[1]

فصلابتها واضحة في هذه الأبيات إلى درجةٍ يصعب معها تصور هيئتها في سكونها وحركتها.

أما البُعد الثاني فهو التركيز على قطع الرحلة بناقة وليس أي حيوان، أمَا كان من الأنسب أن يستخدم الشعراء الحصان لسرعته لتحقيق هدف الوصول السريع إلى الممدوح؟ ألا يعني حضور الناقة في هذه اللوحة ارتباطها بأفكار أخرى لم يفصح الشاعر عنها؟ ثم هذا الاندفاع في الوصف واللجوء إلى تشبيه مطول التفاصيل للناقة بثور أو بقرة وحش حتى يُخيّل للمتلقي أنّ الشاعر قد نسي الغرض تمامًا، صحيح أنّ النص بجميع جوانبه ومنها الوصف والسرد القصصي قد يتحول إلى ساحة لعرض براعة الشعراء وقدراتهم الفنية، إلا أنه ليس مقصورًا على هذا الهدف وحده، وعادة ما توجه تلك القدرة نحو خدمة المعنى الذي يقصد إليه الشاعر وبطريقة تستبعد عنصر المباشرة في عرض المعنى، والإبداع الحقيقي يكمن في تجاوز هذا العنصر، حتى تتحول القصيدة بهذا التتابع التقليدي للوحات إلى حالة مثيرة للأسئلة والخلاف في تحديد المغزى الحقيقي للوحة تصف ناقة قوية تشبه حيوانًا آخر يتحرك في ساحة صراع مفترضة ليؤكد سمة يسعى الشاعر لتوكيدها.

---

[1] ديوانه: 197-198، وتنسب الأبيات للمسيب بن علس.

والغموض الذي قد يحصل في مقطع بهذه الصفات يقع من جهتي التشبيه المشبه به (الثور أو البقرة الوحشية) والمشبه نفسه (الناقة) التي تمثل محور هذا القسم، وتكشف ذلك العودة إلى القصائد التي تضمنت تفصيل مقطع وصف الناقة في سياقات المديح كما في أبيات بشر السابقة، ثم قصائد الفخر خاصة فخر الفرسان ومنهم عنترة، ففي المعلقة التي يفخر فيها بشاعريته وقتله خصمه معاوية في نِزال يوم الفروق أحد أيام حرب داحس والغبراء المعروفة يقول في وصف الناقة:

هَل تُبلِغَنّي دارَها شَدَنِيَّةٌ ... لُعِنَت بِمَحرومِ الشَّرابِ مُصَرَّمِ
خَطّارَةٌ غِبَّ السُّرى زَيّافَةٌ ... تَطِسُ الإِكامَ بِوَخذِ خُفٍّ مِيثَمِ
وَكَأَنَّما أَطِسُ الإِكامَ عَشِيَّةً ... بِقَريبِ بَينَ المَنسِمَينِ مُصَلَّمِ
يَاوي لَهُ حزق النَّعامِ كَما أَوَت ... حِزَقٌ يَمانِيَةٌ لِأَعجَمَ طِمطِمِ
يَتبَعنَ قُلَّةَ رَاسِهِ وَكَأَنَّهُ ... زوجٌ عَلى حَرَجٍ لَهُنَّ مُخَيَّمِ
صَعلٍ يَعودُ بِذي العشيرَةِ بَيضَهُ ... كَالعَبدِ ذي الفَروِ الطَّويلِ الأَصلَمِ
شَرِبَت بِماءِ الدُّحرُضَينِ فَأَصبَحَت ... زَوراءَ تَنفِرُ عَن حِياضِ الدَّيلَمِ
وَكَأَنَّما تَنأى بِجانِبِ دَفِّها الـ ... ـوَحشِيِّ بعدَ مُخَيَّلَةٍ وتَزَغُّمِ
هِرٌّ جَنيبٌ كُلَّما عَطَفَت لَهُ ... غَضَبى اتَّقاها باليَدَينِ وَبِالفَمِ
ابقى له طولُ السِّفارِ مُقَرمَدًا ... سَنَدًا ومثلَ دعائِمِ المُتَخَيِّمِ[1]

إنّ هذه الأبيات تربط ما بين أمرين، أولهما: رحلة يتمناها الشاعر ليصل إلى دار حبيبة بعيدة دونها مسافات وأهوال لا تقطعها إلا ناقة بهذه الأوصاف الخارقة، والثاني: فخر شخصي عارم يدخل إلى تفاصيله بعد هذه الأبيات والمعنى المحتمل لكل ذلك أن تكون الناقة رمزًا للشاعر نفسه من جهة صلابته وإصراره على الفكرة التي يعتنقها، وقد تكون رمزًا

(1) ديوانه: 182، مصرم: خالٍ من اللبن، زيافة: تزيف في سيرها وتكسر الأكام، حزق: جماعة.

مصطنعًا يضخ فيه الشاعر الطاقة المندفعة نحو المديح أو الفخر أو حالة يتهيأ فيها للغرض الأصلي ليصل إلى مرحلة الاستعداد الفني، ثم تهيئة السامع لتلقي أفكاره في المديح أو الفخر، ومما يؤكد ذلك كله أننا لا نستطيع افتراض وجود رحلة حقيقية في جميع القصائد التي ضمت هذا المقطع، ويتعزز هذا البعد الرمزي الغامض في الهدف الذي يرمي إليه الشاعر من تصوير الناقة بهذه الصفات التي تحولت معها إلى رمز ذي أبعاد تتعلق بالجانب النفسي، فالشاعر في هذه القصيدة لا يهمه الوصف بقدر ما يهمه الهدف فيحول المقطع إلى مدخل للفخر بشجاعته أمام الحبيبة وقومه وخصومه وكل شيء في فخر فارس مثله ينبغي أن يتجه نحو تأكيد سمات الشجاعة والبطولة والمنعة، فلا بُدَّ بعد ذلك من رحلة شاقّة على ناقة قوية تصلح لأن تحمل فارسًا بهذه الصفات، وطبيعي أن الحصان هو الحيوان الذي لا بدَّ أن يُقصد بالوصف لتأكيد مثل هذه السمات مما يجعل الناقة ورحلتها حاجة رمزية تعبر عن حاجات نفسية أعمق لا سيما أنّ هناك حبيبة يمنعها أهلها عنه بسبب عبوديته ولونه الذي شكّل عقدة ألقت بظلالها عليه، من هنا يتمثل الغموض فيما أضفاه الشاعر على الرمز من صفات خارقة، وإلا فما حاجته إلى ناقة في سياق الفخر ما دامت رحلتها لن تكون موجهة إلى ممدوح معين.

وتتضح الدلالة الرمزية في نموذج آخر وهو نونية المثقب العبدي التي مطلعها:

أفَاطِمُ قَبلَ بَيْنِكِ مَتِّعيني   وَمَنعُكِ ما سَألتُكِ أن تَبِيني[1]

ففي تضاعيف وصف الناقة يحولها الشاعر إلى وسيلة لطرح رؤاه الخاصة، فالناقة تمتاز بالقوة والشدة وتشبه مطرقة الحداد لصلابتها، وهي دائمة السفر والترحال، كما يشبهها بالسفينة الطويلة التي تشق الماء بمقدمتها، والشاعر يشد رحالها ليلاً ليواصل رحيله غير المنقطع الذي تشتكي منه وتسأل عن نهاية له يقول:

---

(1) شعره: 28.

فَسَلِّ الهَمَّ عَنكَ بِذاتِ لَوثٍ عُذافِرَةٍ كَمِطرَقَةِ القُيونِ
بِصادِقَةِ الوَجيفِ كَأَنَّ هِرًّا يُباريها وَيَأخُذُ بِالوَضينِ[1]

حتى يقول:

كَأَنَّ الكورَ وَالأَنساعَ مِنها عَلى قَرواءَ ماهِرَةٍ دَهينِ
يَشُقُّ الماءَ جُؤجُؤُها وَتَعلو غَوارِبَ كُلِّ ذي حَدَبٍ بَطينِ

حتى يقول:

تَقولُ إِذا دَرَأتُ لَها وَضيني أَهَذا دينُهُ أَبَدًا وَديني
أَكُلُّ الدَهرِ حَلٌّ وَارتِحالٌ أَما يُبقي عَلَيَّ وَما يَقيني[2]

والخطاب يتخلل المقطع الشعري الذي يلي مقطع وصف الناقة مباشرةً هو الذي يدلل على الجانب الرمزي لشكوى الناقة، يقول:

إِلى عَمرٍو وَمِن عَمرٍو أَتَتني أَخي النَجَداتِ وَالحِلمِ الرَصينِ
فَإِمّا أَن تَكونَ أَخي بِحَقٍّ فَأَعرِفَ مِنكَ غَثّي مِن سَميني
وَإِلّا فَاطَّرِحني وَاتَّخِذني عَدُوًّا أَتَّقيكَ وَتَتَّقيني[3]

فالناقة صوت الشاعر الشاكي المتهيب من مواجهةٍ مع الملك الذي يمدحه الشاعر بالقول: (أخي النجداتِ والحلمِ الرصينِ)، وإلا فلماذا يتحول المديح إلى طلبٍ واضحٍ

---

(1) نفسه: 34، لوث: قوية، عذافرة: شديدة، الوجيف: ضرب من السير، الوضين: حزام الرحل.

(2) نفسه: 40، درأته: بسطته على الأرض، دينه: عادته.

(3) نفسه: 41.

لتحديد موقفٍ يستطيع الشاعر أن يتصرف في ضوئه؟ وتبعًا لذلك تبقى نهاية المقطع مفتوحة لاستقبال احتمالات مستقبلية قد تحددها مجريات العلاقة بين الملك، وفي البيتين الأخيرين يبتعد الشاعر عن تحديد فكرة الشر أولاً باستبعادها في البيت قبل الأخير، ثم تحديد تخوفه منها وتأكيد حُسن نواياه ثانيًا، فهو يبغي الخير وقد يبتغيه الشر، يقول:

وَمَا أدري إِذا يَمَّمتُ وَجهًا أُريدُ الخَيرَ أَيُّهُما يَليني

أَأَلخَيرُ الَّذي أَنا أَبتَغيهِ أَمِ الشَرُّ الَّذي هُوَ يَبتَغيني[1]

وما بين الإيماء وعدم المباشرة في خطاب الملك تتضح الأبعاد الرمزية لكلام الناقة وشكواها التي تمثل شكوى الشاعر نفسه، ومن هذه النقطة يتحدد الغموض وكانت الصورة ستبدو باهتة إذا دخلت سياق المباشرة، والأمر نفسُه يحصل إذا أبقينا الصورة الظاهرة وفصلنا حديث الناقة عن حديث الشاعر نفسه.

ثالثًا: صورة الثور ودلالتها الرمزية:

من الصور الشائعة في القصائد الجاهلية تشبيه الناقة بثور الوحش الذي يجابه مجموعة من الظروف والتحديات المتمثلة بالطبيعة وبعض مظاهرها كالمطر والبرد والليل، ثم يواجه صيادًا متمرسًا وكِلابًا مدرّبة، إنّ لجوء الشاعر إلى العناية بهذه اللوحة يبعث على القناعة باكتنازها بأبعاد رمزية، فلا بد أن يكون لاختلاف تفاصيل الصراع ونتائجه ارتباط بحالةٍ أو فكرة داخلية ينطوي عليها القصد من ذلك، ولا بدّ أن يكون لذلك كله ارتباط بغرض القصيدة، فزهير بن أبي سلمى مثلاً يعالج في إحدى قصائده التي يمدح فيها هرم بن سنان فكرة الحرب والسلام ويضمنها أبياتًا في وصف صراع الثور في مواجهته الطبيعة وكلاب الصيد، يقول فيها:

---

[1] شعره: 43.

فبـاتَ معتـصمًا مـن قرِّهـا لَثِقًـا رَشَّ الـسّحابُ عليـهِ المـاءَ فاطّرقـا
يَمـري بأظلافِـهِ حتّـى إذا بلَغَـتْ يَبَسَ الكثيبِ تداعى التُّربُ فانخَرَقـا
مـولي الـريح روقيـه وجبهتـه حتّـى دنـا مـرزمُ الجـوزاءِ أو خَفَقـا
ليلتَـهُ كلّهـا حتّـى إذا حَـسَرَتْ عنهُ النجـومُ أضـاءَ الـصبحُ فانطلقـا
فـصبَّحَتْهُ كِـلابٌ شَـدُّها خَطِـفٌ وقـانصٌ لا تـرى في فِعلِـهِ خُرُقـا
حتّـى ظَـنَّ قـرنَ الـشمسِ غالبَـهُ وخـافَ مـن جانبيـهِ النَّهـزَ والرَّهقـا
كـرَّ ففَـرَّجَ أولاهـا بنافـذةٍ نجـلاءَ تُتبِـعُ رَوقَيـهِ دَمًـا دُفِقـا[1]

إنّ انتـصار الثـور علـى الظـروف الطبيعيـة والـصياد وكلابـه يرمـز إلى انتـصار إرادة السلام، وما الثور إلا الممدوح نفسه في مواجهته لزخم الحرب، فيما يرمز المطر والكـلاب إلى الموت الذي يظلل الصورة[2].

وتختلف الصورة عند امرئ القيس فهو الملك الباحث عن ملكه المفقود، ولهـذا تتلـون صورته بلون خاص يشوبه الأمل في تحقيق أهدافه إذ يقول:

كَـأنّي وَرَحلـي فَـوقَ أحقَـبَ قـارِحٍ بِـشَرَبَةَ أو طـاوٍ بِعِرفـانَ مـوجِسِ
تُعَـشّى قَلـيلاً ثُـمَّ أنحـى ظُلوفَـهُ يُثيرُ التُّرابَ عَن مُبيتٍ وَمُكنِسِ[3]

حتى يقول:

فَـصَبَّحَهُ عِنـدَ الـشُّروقِ غُدَيَّـةً كِلابُ ابنِ مُرٍّ أو كِلابُ ابـنِ سِنـبِسِ
مُغَرَّثَـةً زُرقـا كَـأنَّ عُيونَهـا مِـنَ الـذَّمرِ وَالإِيحـاءِ نُـوّارُ عِـضرِسِ

---

(1) شعره: 70، قانص: صياد، خرقًا: عيًا، النهز: النهرُ والصراخ، الرهق: التعب.
(2) ينظر: مواقف في الأدب والنقد: 112.
(3) ديوانه: 101، أحقب: حمار الوحش، طاوٍ: الثور الوحشي، أنحى ظلوفه: حفر مربضًا.

فَــأدبَرَ يَكْــسوها الرُّغــامَ كَأنَّهــا	عَلى الصَّمدِ وَالآكـامِ جَـذوَةُ مُقبِسِ
وَأيقَــنَ إن لاقَيْنَــهُ أنَّ يَومَــهُ	بِذي الرِّمـثِ إن ماوَتْنَـهُ يَـومَ أنفُسِ
فَأدرَكنَــهُ يَأخُــذنَ بِالــساقِ وَالنَّـسا	كَمـا شَـبرَقَ الوِلـدانُ ثَـوبَ المُقَـدَّسِ
وَغَــوَّرنَ في ظِــلِّ الغَـضى وَتَرَكنَـهُ	كَقِـرمِ الهِجـانِ الفـادِرِ المُتَـشَمِّسِ[1]

وفي مثل حالة امرئ القيس يصبح طبيعيًا أن تعبر التفاصيل الداخلية عن تفاصيل قضيته الكبرى، فهذه القصيدة قالها قبل أن يهمَّ بأخذ الثأر وأثناء استعداده لهذه المهمة فرسم نهايةً سلميةً للصراع، لكنها كانت على حساب الثور، إذ أخذت الكلاب موضع الظل الذي اصطنعه لنفسه، وعلى الرغم من نجاته فإن الكلاب لم تُصَب بأي أذى، ويبدو أن الموضع الظليل هنا يمثل رمزًا لموضع الملك ومقامه الذي شاده أبوه وأصبح من نصيب القتلة، لكنه ـــ أي الشاعر ـــ بخير لم يصبه ما أصاب أباه ليبقى مطالبًا بالثأر، إنّ خلوَّ القصيدة من الصراع والمواجهة يعبر عن خلوِّ الصورة الأصلية من مواجهة لم تبدأ بعد.

وكثيرًا ما يتداخل البُعدان الرمزي والأسطوري من خلال ظهور قرائن تعزز النفَسَ الأسطوري، أولها: اقتران أغلب لوحات الصراع عندهم بالمطر، وقلما يغيب المطر الذي يمثل تحديًا للثور (رمز الخصب)، ومن ذلك النماذج السابقة وقول بشر بن أبي خازم الذي يكاد هذا الاقتران أن يمثل عنده ظاهرة، فيقول:

كَأنَّهـا بَعـدَ مـا طـالَ الوَجيـفُ بِهـا	مِن وَحشِ خُبَّةَ مَوشِيُّ الـشَّوى فَـرِدُ
طــاوٍ بِرَملَــةِ أورالٍ تَــضَيَّفَهُ	إلى الكِنــاسِ عَــشِيٌّ بــارِدٌ صَــرِدُ
فَبـاتَ في حَقـفِ أرطـاةٍ يَلـوذُ بِهـا	كَأنَّــهُ في ذُراهــا كَوكَــبٌ يَقِــدُ
يَجـري الـرُّذاذُ عَلَيـهِ وَهـوَ مُنكَـرِسٌ	كَما استَكانَ لِشَكوى عَينِـهِ الرَّمِـدُ[2]

---

(1) ديوانه: 103، مغرثة: مجوعة، الذمر: الزجر، العضرس: شجر أحمر اللون، الرغام: التراب، شبرق: مزق وخرق، غوّرنَ: دخلنَ تحت الشجر، القرم: فحل الإبل الكريم.

(2) ديوانه: 55-56، الشوى: القوائم، الحقف: ما اعوجّ من الرمل.

ويقول:

فَبائَــــت عَلَيــــهِ لَيلَــــةٌ رَجَبِيَّــــةٌ ... تُكَفِّئُــــهُ ريــــحٌ خَريــــقٌ وَتُمطِــــرُ
وَبــــاتَ مُكِبًّــــا يَتَّقيهــــا بِرَوقِــــهِ ... وَأَرطاةِ حِقفٍ خانُها النَّبتُ يَحفِرُ[1]

ويقول:

فَأَلجَــــأَهُ شَــــفّانُ قَطــــرٍ وَحاصِــــبٌ ... بِــصَحراءَ قَــرَّتْ غَــيرِ ذاتِ مُعَــرَّسِ
وَبِــــتْنَ رُكــــودًا كَالكَواكِــــبِ حَولَــــهُ ... لَهُنَّ خَريرٌ تَحــتَ ظَلمــاءَ حِنــدِسِ[2]

والملاحظ في الصور السابقة جميعها ظهور المطر في الليل والكلاب في النهار بما يشبه نمطًا من التقليد الفني عند عامة الشعراء الذين روينا لهم وغيرهم، فهل ذلك جزء حقيقي من التقليد الفني أم أنّ له ارتباطاته الخاصة وفقًا لما تعنيه هذه الرموز عند كل شاعر؟ أما ثانية القرائن فهي ارتباط المطر بذكر أنوائه كما في النماذج السابقة وتكرار تشبيه الثور بالكواكب، مما عكس الدلالة الأسطورية في مجمل الأدلة المشار إليها، فما علاقة ذلك كله بالغموض؟ ما الذي يقدمه الرمز وقبله الأساطير لطرفي التشبيه الناقة والثور؟

لننظر في النصوص بعيدًا عن آراء مجموعة من الباحثين في هذا الجانب ومنهم د. نصرت عبد الرحمن الذي جعل الأسطورة والرمز مدخلاً لتحقيق الغموض[3].

وبعض من أشار من النقاد المحدثين إلى الأساطير على أنها أحد أسباب غموض الشعر[4].

---

(1) ديوانه: 82، تكفئه: تضربه فتميله، خريق: ريح باردة شديدة، الروق: القرن.

(2) نفسه: 103، خرير: صوت التنفس عند إناث الثور، حندس: شديدة الظلام، وينظر: شرح ديوان كعب بن زهير: 162.

(3) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي: 105.

(4) ينظر: التمهيد والقسم الخاص بالنقد العربي الحديث من هذه الدراسة.

وسنجد أنّ الغموض يأتي من جوانب متعددة منها الدلالات الكامنة في النص التي تختلف بين شاعر وآخر ثم اختلاف بعض نهايات اللوحات وتطويع الرموز ومجرى الأحداث لتلائم قضية معينة في ذهن الشاعر ولماذا هذا التنوع للصورة التي قد تفسَّر تفسيرًا سطحيًا يقر بحقيقة تشبيه الناقة حقًا بثور يمثل بدوره أحد ملامح الحياة اليومية للشعراء وتفسيرات أخرى أسطورية أو رمزية تجعل من الثور الشاعر نفسه أو الممدوح في بعض القصائد، هذه التقليبات للنص تعكس اختلافاتٍ في وجهات النظر، وما قيمة الشعر إن لم يتلون بما يتحقق له من إمكانيات في عوامل بنائه ويتنوع حتى يمتلك تجاوبًا نفسيًا مع المتلقين على اختلاف منطلقاتهم الفكرية وهو أساس ما أسميناه (بالتكثيف) الذي يمثل في تنوعه غموضًا فنيًا يجعل من الصعب تحديد دلالة واحدة له.

ومن الجوانب الأخرى الجديرة بالملاحظة الدلالات البنائية، وحيث الموقع الذي يحتله مقطع الثور في القصيدة، فهو يحتل مساحة كبيرة أحيانًا، ويتجسد فيه إبداع الشاعر في الوصف بعد أن كان قد وصف الناقة (المشبهـ) بدقة في طائفة من القصائد، كل ذلك على حساب الغرض الذي قد يتقلص في أبيات لا توازي في كثرتها عدد أبيات هذا المقطع، حتى وإن كانت تلك تقاليد فنية راسخة يبقى هذا الاختلال الكمي مثيرًا للسؤال حول القيمة الحقيقية لمقطع الصراع، ثم لماذا هذا التركيز على رسم صورة الثور بدقة تتجاوز حدود التصوير السطحي إلى محاولة رسم صورة مكتملة الأبعاد تعالج حتى الجانب النفسي المتمثل بالخوف والقلق؟ واندفاع الشعراء باتجاه أنسنة الرمز مما يمنح اللوحة بُعدًا غامضًا آخر...؟

إنّ جميع تلك الأسئلة تؤكد بما لا يقبل الشك اكتناز النص الجاهلي وعمقه بدرجة تحقق احتمالية في تفسيراته وقدرته على استيعاب معانٍ متعددة، فليس الصراع الدامي في كثير من القصائد التي تضمنت صراع الثور مع كلاب الصيد إلا صورة عن الصراع الكبير في معركة البقاء الذي يندفع الشاعر إلى رسم تفاصيله بدقة كبيرة في أغلب نماذجه ليؤكد هذه الحقيقة التي تصب في صالح تأكيد القيمة الفنية للشعر الجاهلي.

ثم إنّ نماذج لوحات الصراع في كل قصيدة تحمل في تفاصيلها إشارات تفتح النص أمام القارئ باتجاه تضمين الأجواء التي ستطبع القصيدة لاحقًا، فما الذي يمكن أن نتوقعه من

صراعٍ ينتهي بانتصار الحيوان على التحديات الطبيعية من مطر وليل شديد البرودة، ثم كلاب صيد شرسة لصياد متمرس غير أن ينفتح النص على غرض ذي نفَس متفائل أو العكس، الأمر الذي يعزز القيمة الرمزية للوحة الصراع فيحولها إلى مدخل رمزي يتعدى في معناه حدود التفاصيل السطحية لقصةٍ قد تبدو اعتيادية في أجوائها وأحداثها، إلا أنها ليست كذلك في سبب وجودها في النص وفي هذا الموقع بالذات أي قبل الغرض الرئيس.

رابعًا: صورة حمار الوحش ودلالتها الرمزية:

من اللوحات التي وظفها الشعراء في القصيدة العربية قبل الإسلام لوحة حمار الوحش والأتان الوحشية، وإذا كانت صورة ثور الوحش قد تميزت بملامح الصراع الفردي من خلال انفراد الثور (المشبه بهــ) في صراعه مع الظروف الطبيعية وكلاب الصيد فإنّ صورة حمار الوحش قد تميزت بسمة الصراع الجماعي، فالحمار غالبًا ما يظهر مع حلائله نهارًا ويرتبط ظهوره بالربيع في أكثر القصائد كما تظهر علامات الخصب من خلال صورة الربيع ومواطن الماء التي لم يصبها الجفاف والمراعي الخضر ثم قطيع الأُتن الذي يعزز فكرة الخصوبة والصياد الذي غالبًا مما يفشل في إصابة القطيع، إذ كمن له قرب موضع الماء[1].

وللملامح صورة الحمار أبعاد رمزية تكشف عنها القصيدة في موضوعها الرئيس وتختلف التفاصيل بين قصيدة وأخرى وشاعر وآخر على وفق الغرض، ومما يعزز الجانب الرمزي تفاصيل صورة الحمار ورحلته الربيعية إلى الما مع أتنه التي تتكرر كما هي بملامحها الرئيسة، فالنابغة الذبياني في رحلته إلى ممدوحه الذي يعتذر إليه يشبه الناقة بحمار وحش في اثنتين من اعتذارياته وهما تتميزان بأجواء خاصة حيث الاعتذار المشوب بالأمل الذي يحمله الشاعر، ففي القصيدة الأولى يشبّه الناقة بحمار وحش غليظ موثق الخلق رعى مع أتانه في روض وقصدا عين ماء قطعا إليها مسافة من الأرض امتازت بالوعورة التي كسرت أظلافهما بحجارتها، إذ يقول:

---

[1] ينظر: الصورة الفنية في الشعر العربي: 138-139.

كَـأنَّ قُتـودي وَالنُّـسوعُ جَـرى بهـا مِصَلٌ يُبـاري الجَـونَ جَـابٌ مُعَقـرَبُ

رَعى الرَّوضَ حَتّى نَشَّتِ الغُدرُ وَالتَوَت بِرجلاتِهـا قيعـانُ شَـرجٍ وَأَيهَـبُ

فـراح يريـد العـينَ عـينَ مُتـالِعٍ يَـشُلُّ بنـاتِ الأخـدَرِيِّ ويقطِـبُ

إذا هبطـا سـهلاً أثـارا غَيابـةً كـأنَّ بـه منهـا مِـشَلًّا يُنَـصَّبُ

وإنْ عَلَـوا حَزنًـا لحاهـا بِغَيبـةٍ يكادُ رُضاضُ المَرْوِ منها يُلَهَّبُ[1]

إنّ الرحلةَ هنا تقابل رحلة الشاعر إلى الممدوح المقصود بالاعتذار، وكما أنها تحمل المشقة في طياتها كانت رحلة اعتذار الشاعر ووصوله إلى مرحلة الأمل في الوصول إلى نتيجة تحمل ملامح المشقة نفسها، ثم إنّ المقطع جزء من قصيدة يختلط فيها المديح بالتبرير والاعتذار ومنه:

فَإنَّـكَ شَـمسٌ وَالْمُلـوكُ كَواكِـبٌ إذا طَلَعَـت لَـم يَبـدُ مِنهُنَّ كَوكَـبُ

فَـإن أَكُ مَظلومًـا فَعَبـدٌ ظَلَمتَـهُ وَإن تَـكُ ذا عُتبـى فَمِثلُـكَ يُعتِـبُ[2]

وقد تجاوبت رموز الحياة مع طبيعة اعتذارياته، فالربيع والماء كلها رموز تفتح آفاقًا للأمل فيبدو الشاعر متفائلاً بتحقيق ما يطمح إليه.

ويتكرر الأمر نفسه في اعتذارية أخرى يشبه الناقة فيها بأنثى الحمار بالقول:

كَـأنَّ الرَّحـلَ شُـدَّ بِـهِ خَـذوفٌ مِـنَ الجَونـاتِ هادِيَـةٌ عَنـونُ

نَحُـوصٌ قـد تفلَّـقَ فائلاهـا كـأنَّ سَـراتَها سُـبَدٌ دَهِـينُ

رَبـاعٌ قـد أضَـرَّ بهـا رَبَـاعٌ بِـذاتِ الجِـزعِ مِـشحاجٌ شَـنُونُ

---

(1) ديوانه: 75، الجأب: الحمار الغليظ وكذلك المِصَل، المعقرب: الموثق خلقًا، الدحلان: خروق في الأرض، أيهب: موضع، يشل: يطرد، بنات الأخدري: منسوبة إلى فحل، الغيبة: الدفعة من العدو والمطر.

(2) ديوانه: 78.

مِـــنَ الْمُتَعَرِّضـــاتِ بِعَـــينٍ نَخـــلٍ كَـــأَنَّ بَيـــاضَ لَبَّتِـــهِ سَـــدينُ
كَقَـــوسِ الماسِـــخيِّ يَـــرِنُّ فيهـــا مِـــنَ الـــشِّرعيِّ مَربـــوعٌ مَـــتينُ
تَرَبَّعَــــتِ الـــشهاقَ فجانبيــــهِ ولاقاهـــا مـــن الـــصمّانِ عـــونُ[1]

فهذه الأتان سمينة متقدمة في سيرها النشيط وهي لم تحمل ليكون ذلك مدعاة لزيادة سرعتها، أما الفحل فهو ضامر كالقوس لما لاقاه من جهد البحث عن الماء وسوقها إليه، وتنتهي الرحلة بالظفر بموضع مناسب قد علا نبته وارتفع يمزج بعدها اعتذاره بالمديح مع مسحة الأمل التي ظهرت في القصيدة السابقة، الأمر الذي يعزز البعد الرمزي الذي يوظف الشاعر بسببه لوحة حمار الوحش، يقول النابغة:

أَغَـــيرَكَ مَعقِـــلاً أبغـــي وحِـــصنًا فَـــأَعيَتْني المعاقِـــلُ والحُـــصونُ
فجئتُـــكَ عاريًـــا خلَقًـــا ثيـــابي علـى خـوفٍ تُظَـنُّ بـيَ الظنـونُ[2]

وتتضح إيجابية اللوحة بُعدِها الرمزي أكثر في سياق قصائد الفخر القبلي وربما تحول الحمار وحلائله إلى رمز لتماسك القبيلة وارتباط الشاعر بها في سياق فكرة الأسرة الواحدة / القبيلة الواحدة التي تدفع الشاعر إلى تجاوز خلافاته الفردية والانصهار في بوتقة المجموع في مواجهة الأعداء، فلبيد بن ربيعة يخلص من تشبيه الناقة بالثور إلى تشبيهها بحمار الوحش فيقول:

أَذلِـــكَ أَم عِراقِـــيٌّ شَـــتيمٌ أَرَنَّ عَلَـــى نَحـــائِصَ كَالْمَقـــالي
نَفَـــى جِحـــشائها بِجِمـــادِ قَـــوٍّ خَلـــيطٌ مـــا يُـــلامُ عَلـــى الزِّيـــالِ

---

(1) نفسه: 260، خذوف: سمينة، عنون: التي تعن، النحوص: الأتان، الفائلان: عرقان، السراة: الظهر، السبد: الشعر، السدين: ثوب أبيض، الماسخي: القواس، والبيت الأخير غير مذكور في الديوان وذكره علي البطل في الصورة الفنية: 139.

(2) ديوانه: 264.

وَأَمكَنَهــا مِــنَ الــصُّلبَينِ حَتّــى ... تَبَيَّنَــتِ المِخــاضُ مِــنَ الحِيــالِ

شُــهور الــصَّيفِ وَاعتَــذَرَت عَلَيــهِ ... نِطــافُ الــشَّيِّطَينِ مِــنَ الــسِّمالِ

وَذَكَّرَهــا مَناهِــلَ آجِنــاتٍ ... بِحاجَــةَ لا تُنَــزِّحُ بِالــدَّوالي

وَأَقبَلَهــا النِّجــادَ وَشَــيَّعَتها ... هَوادِيهــا كَأَنــضِيَةِ المُغــالي

لِــوِردٍ تَقلِــصُ الغيطــانُ عَنــهُ ... يَبُــذُّ مَفــازَةَ الخِمــسِ الكَمــالِ[1]

فالحمار قد ساق أتانه شهورًا نحو المياه والأماكن الخصبة وعانيا وعورة الطريق حتى وردا أماكن أصابها الغيث، ويدعو الشاعر أن يسقي قومه به وهم بنو مجد (وهي أمهم)، ومن هذه النقطة يتضح الجانب الرمزي لإيجابية نهاية رحلة الحمار وأتانه، يقول لبيد:

سَــقى قَــومي بَــني مَجــدٍ وَأَســقى ... نُمَــيرًا وَالقَبائِــلَ مِــن هِــلالِ[2]

وتتكرر اللوحة في سياقات قصائد الفخر القبلي عند بشر بن أبي خازم في قوله:

فَعَــدِّ طِلابَهــا وَتَعَــزَّ عَنهــا ... بِحَــرفٍ مــا تُخَوِّنُهــا النُّــسوعُ

عُــذافِرَةٍ تَخَيَّــلُ في سُــراها ... لَهــا قَمَــعٌ وَتَلّــاعٌ رَفيــعُ

كَــأَنَّ الرَّحــلَ مِنهــا فَــوقَ جَــأبٍ ... شَــنونٍ حــينَ يُفزِعُهــا القَطيــعُ

يَطَــأنَ بِهــا فُــروتَ مُقَــصَّراتٍ ... بَقاياهــا الجَمــاجِمُ وَالــضُّلوعُ[3]

---

(1) شرح ديوانه: 81، عراقي: أي حمار يأتي إلى أرض العراق، شتيم: كريه الوجه كأنّ كل من يراه يشتمه، غائص: ليس بهن أو معهنّ أولاد، جماد: أرض صلبة، الصلبين: نباه وحافراه، الشيطين: واديان، السمال: ماء قليل، النجاد: مرتفع من الأرض، شيعتها: شجعتها، الورد: السير الشديد، الخمس: التام.

(2) نفسه: 93.

(3) ديوانه: 132، عذافرة: صلبة، جأب: حمار وحش، شنون: بين السمين والمهزول.

ويدخل إلى الغرض فيقول:

فَــسائِل عـــامِرًا وَبَـــني نُمَـــيرِ   إذا مـــا البـيضُ ضَـيَّعَها المُـضيعُ
إذا مـــا الحَـــربُ أبـــدَت ناجِـــذَيها   غَـــداةَ الـــرَّوعِ وَالتَقَـــتِ الجُمـــوعُ[1]

فيشبه الناقة في صلابتها بحمار وحش بين السمين والمهزول، وعلى الرغم من عدم لجوئه إلى التفصيل فإنّ صورة الحمار تحمل ملامح إيجابية تتمثل في القوة والصلابة وتفتح اللوحة على غرض القصيدة مدخلاً مناسبًا لطبيعته وهو الفخر بالقوم وصنائعهم في المعارك، وتتكرر الصورة نفسها عند بشر في قصيدة أخرى حيث مظهر تجمع الحمار وإناثه في وقت الربيع وتتحول اللوحة إلى مدخل للفخر القبلي حيث يقول:

كَـــأنَّ قُتـــودي عَلـــى أحقـــبٍ   يُريـــدُ نُحوصًـــا تَـــؤُمُّ الـــسِّلاما
شَـــــتيمٌ تَرَبَّـــــعَ في عانَـــــةٍ   حِيـــالٍ يُكـــادِمُ فيهـــا كِـــداما

حتى يقول:

فَـــسائِل بِقَـــومي غَـــداةَ الـــوَغى   إذا مـــا العَـــذارى جَلَـــونَ الخِـــداما
وَكَعبًـــا فَـــسائِلهُمُ وَالرِّبـــابَ   وَســـائِل هَـــوازِنَ عَنّـــا إذا مـــا
لَقينـــاهُمُ كَيـــفَ نُعلـــيهِمُ   بَـــواتِرَ يَفـــرينَ بَيـــضًا وَهامـــا[2]

والعودة إلى نماذج الفخر القبلي للبيد وبشر تكشف أن الأتان لم تكن تحمل في بطنها أيّ جنين ليكون ذلك أدعى لسرعتها وقوتها وأن ذلك يجعل أفكار الشاعر التي يطرحها في فخره بقومه واضحة؛ لأنّ فكرة الحمل قد تحتمل جوانب سلبية تتمثل في تخوفهم من نتائج

---

(1) ديوانه: 133.

(2) نفسه: 188، بواتر: قواطع، يفرين: يفقلن.

الحمل، من هنا وصفوا الحرب بالناقة التي تحمل فتنتج المشائيم وتشاءموا من شهر شوال بسبب كونه شهر اللقاح للإبل[1]، ثم إنّ الهدف من رحلة حمار الوحش في عموم اللوحات كان الوصول إلى الماء هو أمر ذو دلالة رمزية كبيرة تتمثل في دلالة الماء على الحياة وهو الهدف الذي لا يصل إليه الحمار إلا بعد مشقة وقطع أرض وعرة يعاني من حجارتها أشد المعاناة، يضاف إلى ذلك دلالة الربيع، وما بين بداية الرحلة (مكان خصب) إلى نهايتها (عين ماء) يتحرك الحيوان (المشبه به) لتؤدي رحلة الناقة إلى الدخول إلى غرض إيجابي هو الفخر أو المديح المتداخل مع الاعتذار عند النابغة كما سبق.

هذه الأبعاد الرمزية تكشف وجود بعد معنوي آخر للوحة حمار الوحش إلى جانب البعد الظاهر، ومن هذا التعدد في تأويل النصوص يتحصل الغموض.

---

(1) ينظر: صبح الأعشى: 2/ 204.

الفصل الثاني

غموض المفردة وتباين التأويل

الفصل الثاني

غموض المفردة وتباين التأويل

اللغة وسيلة تواصلية حية تمثل قمة النشاط الإنساني، ولطالما وُصِف الإنسان بأنه مخلوق اجتماعي ناطق مما يؤكد أهمية اللغة في التواصل بين البشر، وبما أنها تخضع في صياغتها للأغراض والمقاصد والقابلية التعبيرية عند المتكلمين فلا بُدَّ من حصول نوع من التداخل واختلال الفهم الذي يرجع إلى إخفاق المتكلم في التعبير عن أغراضه، بيد أنه قد يلجأ إلى ذلك متعمدًا لأغراض خاصة أو ربما يصبح هذا التداخل سمة فنية تمنح النص أبعادًا متعددة تمثل أوجهًا معنوية تكون أساسًا لقراءات متعددة للنص الواحد، من هنا تبرز ميزة اللغة الفنية وبتخصيص أدق (اللغة الشعرية) يقول جيمس مونرو: «... إنّ لغة الشاعر هي لغة مصطنعة كما أنها معجم شعري متخصص يرتفع عن فوارق اللهجة المحلية»[1]، ويضيف: «إنّ الشعراء يبتهجون باستعمال كلمات نادرة مشابهة لألفاظ الغريب في الأزمنة القديمة وبعض هذه الكلمات هي صيغ لهجية أو ألفاظ غير مألوفة تحجرت في لغة الشعر الأدبية المستعملة للأعمال الرسمية، حتى إنّ الشاعر الذي يستعملها لا يفهمها، وعلى أية حال فإنّ الشعراء الأكثر دقة لن يترددوا في استبدال كلمة مألوفة بكلمة غير مألوفة»[2] *.

لقد راهن مونرو على قيمة اللهجات في تفسير وجود كلمات أو عبارات غامضة في الشعر الجاهلي، ولا يبدو من كلامه أنه يعني بها الغريب المعروف بدليل قوله: (مشابهة لألفاظ الغريب)، والذي يمكن استنباطه من هذا التفسير أنه يمثل اعترافًا ضمنيًا بوجود الغموض الشعري اللغوي وأهميته في الشعر من ناحية وأنه قد يكون مقصودًا في بعض الأحيان لدى الشعراء من ناحية أخرى.

---

(1) النظم الشفوي في الشعر الجاهلي: 28.

(2) نفسه: 35. * وأظن أنّ المقصود (استبدال كلمة غير مألوفة بكلمة مألوفة).

ويؤكد باحث معاصر وجود هذا الضرب من الغموض مشيرًا إلى أنّ الشعر الجاهلي قد بلغ درجة عالية من التعقيد الفني في اللغة والأساليب والأوزان والصور الشعرية[1]. فيما يعترف ناقد آخر بأنّ الشعر الجاهلي لا يخلو من بعض الغموض بسبب الألفاظ والتلميحات التاريخية والإيجاز[2].

ويرجع هذا الضرب من الغموض في بعض أسبابه إلى عدم ميل الشاعر إلى التحديد والتخصيص أحيانًا[3]، مما يجعل اللفظ عائمًا في دلالته المعنوية وهذا الجزء من الدراسة معنيٌّ ببحث مستويات غموض المفردة المعنوية والدلالية والنحوية والصرفية التي تتمخض عن غموض النص على مستوى البيت الشعري المفرد.

---

(1) ينظر: الشعر الجاهلي (قضاياه الفنية والموضوعية): 287.

(2) ينظر: تاريخ الأدب العربي: 1/ 65.

(3) ينظر: نفسه: 1/ 65.

المبحث الأول

غموض الدلالة المعنوية

تمثل المفردة الواحدة في معناها أو معانيها المتعددة جزءًا من المعنى العام للعبارة أو البيت الشعري، ويكبر أثرها في بناء هذا المعنى أو تحديده بقدر ما تحمله من معانٍ متعددة وليس لها في ذاتها أي قيمة ما لم تكن جزءًا من سياقٍ تعمل فيه وترتبط مع أجزائه بعلاقات ذات أوجه نحوية تعتمد على توزيع وظائف الكلم في ضوء معانيها، وهذا هو المنطلق النظري لنظرية النظم التي صاغها عبد القاهر الجرجاني.

ولميزة التعدد المعنوي أثر كبير في إثراء النص وإثارة المتلقي لإعمال الفكر في تأويله وتحصيل المعنى.

والنص الجاهلي ينطلق من بيئة لغوية ذات مستوى رفيع من الفصاحة تحول إلى معيار تقاس عليه صحة النصوص في العصور اللاحقة ويظل معنى أي نص خاضعًا لفكرة الشاعر الخاصة التي قد يفلح في توصيلها، وربما تؤدي طريقة التوصيل والتصرف بالمفردات وعلاقاتها ضمن السياق إلى إرباك المتلقي وتعدد تأويلاته للنص في نهاية المطاف، وهذا المبحث معنيٌّ بتتبع جانب من نماذج تعدد معاني المفردات التي تؤدي إلى تعدد قراءات النص وتفسيراته، فمن ذلك ما اختلف على تأويله من شعر امرئ القيس في قوله:

كَذَبتِ لَقَدْ أصبي عَلى المَرءِ عِرسَهُ ... وَأَمنَعُ عِرسي أن يُزَنَّ بها الخالي[1]

قال الأصمعي: (الخالي) هو الذي لا زوجَ له، وهو عند أبي عبيدة المختال بنفسه، والمعنى: لقد أصبي على المرء المختال عرسه وأمنع عرسي أن يزن بها هو[2]. وعلى ذلك

---

(1) ديوانه: 28.

(2) ينظر: التنبيه على حدوث التصحيف: 209.

يصبح للبيت تأويلان، أولهما: أنه يثير اهتمام زوجة رجل آخر فتغرم به ولا يستطيع مَن لا زوجة له أن يستميل هوى زوجه، الثاني: أنه لا يستطيع أحد مهما بلغ اعتداده بنفسه واختياله بمنزلته أو جماله أن يسلب مكانة الشاعر من قلب زوجه في الوقت الذي يستطيع هو أن يستحوذ على هوى زوجه أو زوج رجل آخر.

ومن ذلك تعدد تأويلات مفردة (الإثم) في قول امرئ القيس:

فَالْيَومَ أَشْرَبْ غَيرَ مُستَحقِبٍ ... إِثْمًا مِنَ اللهِ وَلا واغِلِ[1]

فلهذه المفردة معانٍ عدة أبرزها: (الذنب) بدليل قوله: (من اللهـ)، والآخر (الخمرة) بدليل قوله: (أشرب)، وهكذا يصبح للبيت تأويلان، أولهما: أشرب غير خائف من إثم أجنيه من شربها، والثاني: فاليوم أشرب خمرة أكرمني الله بالقدرة على شرائها دون أن أكون (واغلاً)[2]، أي لم أدخل لشربها على قوم يشربونها بلا دعوة، والبيت يحتمل معنيين من معناي الفخر التي لا تظهرها القراءة العابرة هما: الفخر بنيل الثأر وقد كان حلفَ أن لا يقرب الخمرة حتى يدرك ثأره، أما المعنى الآخر فهو الفخر بقدرته على شرائها بكثرة وشربها باستمرار فالحرب طويلة التي خاضها لم تؤثر فيه ماديًا ولا معنويًا.

كما اختلفوا في تأويل قوله:

تَأَوَّبَنِي دائي القَديمُ فَغَلَّسا ... أُحاذِرُ أن يَشتَدَّ دائي فَأُنكَسا[3]

يقول أبو زيد: إنّ (المتأوّب) لا يكون مغلسًا لأن التأوب يعني المجيء أول الليل، أمّا المغلّس فهو الآتي في آخره من هنا فقد فسّر التغليس بالشدة والدوام[4]. وعلى ذلك يصبح

(1) ديوانه: 122، وفيه: (أسقى) بدلاً عن (أشرب).

(2) ينظر: التنبيه: 184.

(3) ديوانه: 106، وفيه: (يرتدّ) بدلاً عن (يشتدّ).

(4) ينظر: التنبيه: 124.

للبيت تأويلان، الأول: أنّ الداء يأتيه أول الليل وآخره فيصبح ليله كله حالة متواصلة من الألم، والثاني: أنّ الداء يعاوده بشدة دائمة في كل وقت وليس في الليل وحده، والبيت بعد ذلك يحمل دلالات عودة ذكريات قديمة أو جراح تجددت لا بسبب الذكرى وحدها، بل ربما بسبب تجدد أحداث مؤلمة حوّلت ليله إلى نهار.

واختلفوا في تفسير مفردة (عقرت) في قوله:

وَيَومَ دَخَلتُ الخِدرَ خِدرَ عُنَيزَةٍ ... فَقالَت لَكَ الوَيلاتُ إِنَّكَ مُرجِلي

تَقولُ وَقَد مالَ الغَبيطُ بِنا مَعًا ... عَقَرتَ بَعيري يا امرأَ القَيسِ فَانزِلِ[1]

ينقل ابن الأنباري عن الأصمعي في تفسيرها قوله: «إنّك تعقر بعيري فتدعني ذات رجلة»[2]، أما التبريزي فيرى أنّ فيها وجهين، أولهما: أني أخاف أن تعقر بعيري كما عقرت بعيرك، والثاني: وهو المختار عنده، أنها لما حملته على بعيرها ومالَ معها في شقها كرهتْ أن يعقر البعير[3]. وفي البيت الذي يسبقه موضع آخر للغموض وهو مفردة (لك الويلات)، إذ فسره ابن الأنباري تفسيرين، أولهما: أنه دعاء منها عليه في الحقيقة، إذ كانت تخاف أن يعقر بعيرها، والآخر: أنه دعاء له على عادة العرب في الدعاء للرجل إذا رمى فأجاد: قاتله الله ما أرماه[4].

ومن ذلك توجيه معنى (الثريا) الذي سبب غموض قوله:

إِذا ما الثُرَيّا في السَماءِ تَعَرَّضَت ... تَعَرُّضَ أَثناءِ الوِشاحِ المُفَصَّلِ[5]

(1) ديوانه: 11.
(2) شرح القصائد السبع: 37.
(3) ينظر: نفسه: 36.
(4) ينظر: نفسه: 36.
(5) ديوانه: 14.

إذ قال بعضهم إنه أراد بالثريا الجوزاء؛ لأنّ الثريا لا تتعرض، في حين تأوله آخرون على أنّ معنى (تعرضت) (اعترضت)؛ وذلك لأنها تعترض آخر الليل، وحين تطلع يكون ذلك على استقامة، أما إذا استقلت فوق الأفق فقد تعرضت[1].

وقد لا يكون هنالك فرق واضح في المعنى بين استخدام الثريا أو الجوزاء، إلا أنّ الخوض في اختلاف معنى تركيب ضمن السياق وهو الفعل (تعرضت) كان أحد أسباب الحالة التي ترتبط بالثريا أو الجوزاء ليصبح الغموض ضمنيًا بسبب مفردة، الأمر الذي يعكس أحد الأوجه التي تعمل بها آلية تعدد المعاني لمفردةٍ ما في تحقيق الغموض، وكله يُحسب في نهاية الأمر لصالح تعزيز العمق الدلالي للنص.

واختلفوا في تفسير قول أبي دؤاد الإيادي:

ويَصيخُ أحيانًا كما اسْـ ... ـتَمَعَ المُضِلُّ لصوتِ ناشدِ[2]

قيل: يعني بالناشد (المعرِّف) لأن المضل يصغي إلى كلام المعرف ليدله على ضالته وهو رأي الأصمعي وعلي بن إسماعيل بن سيد[3].

وأيّدَ أبو عبيدة هذا الرأي بالقول: (يقال: نَشَدْتُ الضالّةَ، بمعنى أنشدتُها أي عرَّفتُها)، واستشهد بقول أبي دؤاد السابق[4]، وقال آخرون: إنّ معنى الناشد هنا (الطالب) لأن المضل يجب أن يجد مضلًا آخر ليتعزى به[5].

والملاحظ أنّ أوجه الخلاف في تفسير المفردة التي أدت إلى غموض النص كانت متعددة، وذلك على الرغم من أنها تدور في محور المعنى، حيث ارتبط رأي الأصمعي بتأويل السبب، في حين ركّز أبو عبيدة على جانب التركيب وكان تأويل السبب مرتبطًا بالرأي

---

(1) ينظر: المزهر في علوم اللغة: 2/ 503.

(2) شعره (ضمن كتاب دراسات في الأدب العربي) لغرنباوم: 307.

(3) ينظر: شرح المشكل من شعر المتنبي: 34.

(4) سمط اللآلئ: 1/ 145.

(5) ينظر: شرح المشكل: 34، وكتاب المعاني الكبير: 2/ 753.

الثالث، على أنّ المعجم اللغوي يقدم معنى آخر لمعنى (ناشد) وهو السائل[1]، وتوجيه المعنى استماع المضل لصوت من يسأله عن الوجهة التي يريدها.

وشعر زهير بن أبي سلمى ينطوي في جانب منه على هذا النمط من أنماط الغموض، إذ اختلف القدماء في تأويل مفردة (منشم) في قوله:

تــداركتُما عبــسًا وذُبيــانَ بعــدَما ... تَفـانَوا ودَقُّـوا بيـنهم عِطـرَ مِنـشَمِ[2]

فرأى أبو عمرو بن العلاء أن (المنشم) هو الشر بعينه، وقال آخرون: هو ثمرة سوداء منتنة، وقيل: هو شيء يكون في سنبل العطر يسميه العطارون (قرن الفيل)، وقيل: بل هو سم ساعة، وقيل: بل هو اسم امرأة عطارة، في حين يرى أبو عبيدة أنه اسمٌ وُضع لشدة الحرب وليس ثمة امرأة أصلاً[3]، كما جاء في المثل المعروف الذي استعان به زهير هنا[4].

إنّ الخلاف بين لغويين معروفين كأبي عمرو وأبي عبيدة يعبر عن السعة المعنوية للمفردة التي ربما لم يقصد الشاعر التضليل حين استخدمها، ولكن واقع الأمر أنّ الإمكانات التي تنتجها دلالاتها رفدته بما أعان نصه على أن يستثمر تراكم الدلالات، فيتوجه تأويله أكثر من وجهة تسبغ شيئًا من الخوف على دلالته العامة وإن كان تفسير (منشم) بالشر والثمرة السوداء والحرب والمرأة يبقى النص دائرًا في إطار معناه العام، ولكنه معنى تفرزه دلالات عدة تمثل مستويات مختلفة من المعاني يبقى ارتباطها بالمعنى العام منساقًا إلى فكرة مركزية واحدة تعكس الأثر السيئ للحرب.

واختلفوا في تفسير (نَسُدُّ) الذي سبب غموض قول أوس بن حجر:

---

(1) اللسان: (نشد).

(2) شعره: 210.

(3) ينظر: التنبيه: 210-216.

(4) ينظر: مجمع الأمثال: 2/ 191.

فَمَــا جَبُنــوا أَنّــا نَــسُدُّ عَلَــيهِمُ وَلَكِـن لَقـوا نـارًا تُحَـسُّ وَتَـسفَعُ[1]

يقول شعبة: إنه أراد (نسد عليهم) أي نأتي بالسداد، أما الأصمعي فيقـول: رأوا نـارًا تقتل فجبنوا[2]، وفي البيت غموض معنوي، ففـي قولـه: (نـسدّ) إشـارة إلى سـدّ جميـع طـرق النجاة على الأعداء، ويكمله الغموض في قوله: (رأوا نـارًا)، فالنـار قـد تكـون نـار الحـرب نفسها، وقد يكون كنى عن قومه وبأسهم في الحرب بالنار التي تحرق الخصوم أو قـد يكونـون متخوفين من أن تمتد الحرب وتتسع كالنار وتطال أقوامًـا آخـرين قـد يمثلـون جانـب الخـصم بالنسبة إليهم، وفي ذلك إشارة إلى مكانة القبيلة وتعدد حلفائها أو القبائل الـتي تنـضوي تحـت سيادتها.

وثمة خلاف في تفسير مفردة (تُعْتِر) في قول الحارث بن حلزة:

عَنَتًــا بــاطِلاً وَظُلمًــا كَمــا تُعــ ــتَرُ عَـن حَجـرَةِ الـرَّبيضِ الظِّبـاءُ[3]

إذ فسّرها الأصمعي بالراية أو الحربة في موضع[4]، وفي موضع آخر يـرى أنّ الـشاعر قصد (تعنز) وليس (تعتر) والمعنى تُطعَنُ بعنزة[5]، أي تستبدل بعنزة. أما أبو عمرو بن العـلاء ففسرها بالعتيرة، أي ذبيحة الصنم[6]، والمعنى على رأي الأصمعي: تطالبوننـا بـذنوب غيرنـا كما تذبح الظباء نيابة عن الشياه، وعلى رأي أبي عمرو بـن العـلاء: اعتراضـكم علينـا ظلـم وعدوان، وقد يومئ البيت إلى معنى بعيد وهو اعتراضنا الباطـل والظلـم، وقـضاؤنا عليهمـا كما يقضى على العتيرة بالذبح، وواضح أنّ الغموض ناشئ من الخـلاف علـى معنـى مفـردة أو دلالاتها المختلفة مما أدى إلى الاختلاف في تحديد دلالة النص.

---

(1) ديوانه: 57.

(2) ينظر: التنبيه: 120.

(3) ديوانه: 14.

(4) ينظر: التنبيه: 121.

(5) ينظر: المزهر: 2/ 379.

(6) ينظر: المصون في الأدب: 188، والتنبيه: 121.

ومما اختلفوا في تأويله في القصيدة نفسها قوله:

لا أرى مَن عَهِدتُ فيها فَأبكي الـ ـيَومَ دَلَها وَما يَرُدُّ البُكاءُ؟[1]

فيرى ابن الأنباري أنّ (دلها) تعني باطلاً وضياعًا[2]، أما التبريزي فيضيف معنى (الحيرة) إلى هذه المعاني[3]. وعليه فإنّ المعنى إمّا أن يكون أبكي بكاءً باطلاً لأنه لا يرد شيئًا أو بكاءً ضائعًا للسبب نفسه أو أبكي من شدة حيرتي وأنا لا أرى فيها مَن كان فيها من أهلها.

ومما أثار الخلاف في تفسيره مفردة (الطِّراق) في قول الحارث أيضًا:

وَطِراقًا مِن خَلفِهِنَّ طِراقٌ ساقِطاتٌ تُلوي بِها الصَّحراءُ[4]

فابن الأنباري والتبريزي يريان أنّ للطراق معنيين أولهما: مطارقة نعال الإبل، والآخر: الغبار[5]، دلالةً على انتظام السير وسرعته وسقوط النعال تبعًا لذلك أو إثارتهنّ للغبار المتتابع دلالةً على تتابع السير على غير انتظام وإشارة بعيدة إلى كثرتهنّ التي ينتج عنها هذا السير غير المنتظم.

وتكرر حدوث الغموض الناجم عن تعدد تأويل مفردة في قوله أيضًا:

وَأَتانا عَنِ الأَراقِمِ أَنبا ءٌ وَخَطبٌ نُعنى بِهِ وَنُساءُ[6]

---

(1) ديوانه: 9.

(2) ينظر: شرح القصائد السبع: 436.

(3) ينظر: شرح القصائد العشر: 432.

(4) ديوانه: 10.

(5) ينظر: شرح القصائد السبع: 444، وشرح القصائد العشر: 436.

(6) ديوانه: 10.

يقول ابن الأنباري في معنى (نعنى): نهتم به ويثقل علينا[1]، أما ابن النحّاس فيرى أنّ معناها نتهم به ونظن به أو نهتم به[2]، وتابعه التبريزي في ذلك[3]، فيصبح معنى البيت: أتتنا أخبار يتهموننا بها بالباطل أو أنباء تكثر همومنا وتثقل قلوبنا لما فيها من الباطل، وفي المفردة وجه محتمل آخر يسبب اختلاف التأويل المؤدي إلى الغموض، فابن الأنباري يرى أنها تحتمل معنى نظنّ فيه ونلزم الإساءة[4]. أما ابن النحاس والتبريزي فيضيفان إلى هذا المعنى أننا نُساء نحن في أنفسنا لاهتمامنا بهذا الخطب[5].

والذي أظنه أنّ معنى (نُساء) قد ينصرف إلى أننا نحزن ويسوؤنا ويؤسفنا ما جاءنا من أنباء من هؤلاء.

واختلفوا في تأويل مفردة (يضعفها) من قول الحارث بن حلزة:

وَبالسَّبيكِ الصُفرِ يُعقِبُها ... بِالأَنِساتِ البيضِ وَاللُّعسِ[6]

فالتبريزي يرى أنّ معناها المضاعفة أي يعطي سبائك الذهب مضاعفة فلا يفرد العطايا ولكن يتئمها، أما الأصمعي فيرى أنها مأخوذة من الضعف أو الإضعاف والمعنى يقلل قدر عطاياه، وإن كانت كثيرة[7]. وأظنّ أنّ المعنى يحتمل أنه يقلل مقدار ما يملك من الذهب لكثرة ما يعطي للآخرين.

ومن المفردات التي أدى الاختلاف في تأويلها إلى إحداث الغموض مفردة (الكِساء) في قول عمرو بن الأهتم:

---

(1) ينظر: شرح القصائد السبع: 446.
(2) ينظر: شرح القصائد التسع: 557.
(3) ينظر: شرح القصائد العشر: 438.
(4) ينظر: شرح القصائد السبع: 446.
(5) ينظر: شرح القصائد التسع: 559، وشرح القصائد العشر: 439.
(6) ديوانه: 18، اللعس: أدمة بيضاء.
(7) ينظر: شرح اختيارات المفضل: 2/ 140.

وَبـاتَ لَـهُ دونَ الـصَّبا وَهِـيَ قَـرَّةٌ   لِحـافٌ وَمَـصقولُ الكِـساءِ رَقيـقُ[1]

فالتبريزي يـرى أنّ معناهـا الـدِّثار، أي صـار لـه دثـار يلتحـف بـه مـن الـريح، أمـا الأصمعي فيرى أنّ الدواية وهي الجلدة الرقيقة التي تعلو اللـبن[2]. ومـا بـين الـدثار والجلـدة التي تعلو اللبن فرق واضح في المعنى يؤدي إلى اخـتلاف البنيـة المعنويـة للـنص وغموضـه في نهاية الأمر، وعند النظر في معنى البيت لا نعثر على إشارة ترجح أحد المعنيين علـى حـساب الآخر، كما أنه يصح من جهة الفكرة الأساسية إذا أخذنا أي واحـد منهمـا مـع وجـود فـرق أساس بينهما.

وفي مجمل ما جاء من توجيهات لأبيات الحارث بن حلـزة وبيـت عمـرو بـن الأهـتم يتضح أنّ أحد أسباب الغموض المرتبط باختلاف تأويل دلالة مفـردة يرجـع إلى موضـعها في السياق وإلى سماتها المعنوية، فقد يتعمد الـشاعر أو تـضطره قـوانين الـنظم إلى جعـل المفـردة ضمن سياق لا يتحدد معه معناها الدقيق، وقد يستخدم مفردات أخرى تؤثر في تعـدد معنـى مفردة معينة فتكون سببًا في غموض النص، أما السمات المعنوية وأثرها في تعدد المعنى فـذلك أمر يرتبط بالحمل المعنوي الذي يحدده الاستخدام أو الاستخدامات المتعددة للمفردة في البيئـة اللغوية وتكرار الظاهرة في شعر شاعر معين قد يـومئ إلى تعمـده ذلـك بقـصد إغنـاء الـنص ومنحه عمقًا معنويًا مضافًا من خلال استغلال إمكانيات اللغة، وهذا الأمـر ينطبـق علـى مـا سيأتي من نماذج يتأتى الغموض فيها مـن تعـدد معـاني مفـردةٍ وأثـر ذلـك في الـنص أو أثـر السياق في تعدد دلالات مفردة يؤدي بدوره إلى غموض النص.

وفي شـعر النابغـة الـذبياني مفـردات كـان لاخـتلاف الـشراح في تأويلـها إشـارة إلى غموض النصوص التي وردت فيها، من ذلك قوله:

---

(1) شرح اختيارات المفضل: 3/ 609.

(2) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

مَقذوفَـةٍ بِـدَخيسِ الـنَّحضِ بازِلُهـا   لَهُ صَريفٌ صَـريفُ القَعـوِ بِالمَـسَدِ[1]

فقد فسر الأصمعي (الصريف) بالصرير، وأضاف أن الصرير في الفحولة من النشاط وفي الإناث من الإعياء[2]، وبما أن معنى (مقذوفة) هو مرمية باللحم رميًا[3] يصبح للبيت معنيان مفترضان، الأول: أنّ هذه الناقة الكثيرة اللحم تصرف من شدة الإعياء لما تكلفته من الرحلة الطويلة الشديدة، والآخر: أنها تصرف من شدة النشاط صريف الفحل لما تمتاز به من الصلابة وكثرة اللحم.

ومن شواهد غموض دلالة النص لغموض معنى المفردة قوله أيضًا:

كَـأَنَّ رَحلـي وَقَـد زالَ النَّهـارُ بِنـا   يَومَ الجَليـلِ عَلـى مُـستَأنِسٍ وَحِـدِ[4]

ففي قوله: (مستأنس) أقوال: منها ما ذهب إليه ابن السكيت من أنها مأخوذة من الاستئناس، أي النظر، في حين يرى أبو عبيدة أن معناه الذي يخاف الناس، وأبو عمرو الشيباني يرى أن معناه هو الذي يستأنس وحده، وقال آخرون: هو الذي يرفع رأسه هل يرى شخصًا أو شبحًا[5].

وأظن أن البيت على ذلك يحتمل تشبيه الناقة بثور وحيد يخاف الناس فينظر بحذر أو تشبيهها بثور آمن في وحدته التي يأنس بها.

ومما جاء في شعر النابغة الذبياني من شواهد غموض دلالة المفردة المؤدي إلى غموض النص قوله:

---

(1) ديوانه: 6.

(2) ديوانه: 6.

(3) اللسان: (قذف).

(4) ديوانه: 6.

(5) ينظر: هامش المصدر والصفحة أنفسهما.

أمسَت خَلاءً وَأمسى أهلُها احتَمَلوا   أخنى عَلَيها الَّذي أخنى عَلى لُبَدِ[1]

ففي قوله: (أخنى) معنيان محتملان، أولهما: أنه بمعنى (أتى عليها)، أي أتى عليها الدهر، والثاني: أفسد ونقّص[2]، والمعنى على ذلك يكون: أتى عليها الدهر الذي أتى على لبد (وهو نسر لقمان بن عاد)، أو أفسدها ونقّص من مظاهر حيويتها ما أفسد لبدًا، على أنّ انصراف (أخنى) معجميًا إلى معاني الهدم والفناء يخرج المعنى إلى بيان الهدم والفناء الذي أتى بهما الدهر، على قول ابن السكيت[3].

ومن الشواهد لغموض دلالة المفردة عند النابغة أيضًا قوله:

فَظَلَّ يَعجُمُ أعلى الرَّوقِ مُنقَبِضًا   في حالِكِ اللَّونِ صَدقٍ غَيرِ ذي أَوَدِ[4]

فالمعنى في قوله: (منقبضًا) أنه تقبّضَ واجتمع في القرن[5]، أو أنّ الكلب لما صار على قرن الثور رجع إليه يعضه وهو منقبض لشدة ما يعاني من الوجع[6].

ومن ذلك قوله أيضًا:

قالَت لَهُ النَّفسُ إِنّي لا أرى طَمَعًا   وَإِنَّ مَولاكَ لَم يَسلَم وَلَم يَصِدِ[7]

فقوله: (المولى) يحتمل معاني عدة، منها: ابن العم، والحليف، وهو هنا يحتمل صاحب الكلب الذي لم يسلم ولم يصد فقُتلت كلابُه[8]، ولا أستبعد أنّ معنى (المولى)

---

(1) نفسه: 5.

(2) ينظر: شرح القصائد العشر: 516.

(3) ينظر: ديوانه: 5.

(4) نفسه: 11، الروق: القرن، أود: اعوجاج.

(5) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

(6) ينظر: شرح الأشعار الستة: 1/ 340.

(7) ديوانه: 12.

(8) ينظر: شرح الأشعار الستة: 1/ 141.

الصاحب، أي الكلب القتيل، الذي لم يسلم من الموت ولم يصد الثور، ويصبح معنى النص الكلي محتملاً وجهين، أولهما: أنّ نفس هذا الكلب حدّثته بالهرب وأنْ لا طائل من الاستمرار في قتال الثور، إذ إنّ الصياد نفسه قد خسر كلابه وفشل في صيد الثور، والوجه الثاني: أنّ نفسه قد حدّثته بالهرب لأنه رأى مصير رفيقه الكلب المقتول الذي لم يسلم من الموت ولم يصد الثور.

وفي مجمل الشواهد الخمسة لغموض النص الناجم عن تعدد دلالات مفردة من شعر النابغة الذبياني يتضح أنّ جانبًا من هذا النمط من الغموض قد كان سببه ما أدى إليه اختلاف معنى المفردة مباشرة من اختلاف معنى البيت مثل مفردة (الصريف) في شاهد متقدم التي قد ينصرف المعنى بسببها إلى الذكور أو الإناث ولم يحمل البيت إشارات ترجح معنى محددًا أو تستبعد الاحتمالية التي لازمت المعنى العام، فعلى الرغم من أنه قد تحدث عن ناقة أنثى إلا أنه جاء بما يعارض ما هو متعارف عليه من معنى ينصرف إلى نعت الناقة بالإعياء والتعب وهو قوله: (مقذوفة) كما مر آنفًا والحال نفسها في اختلاف تأويل مفردتي (أخنى) و(المولى)، الأمر الذي يؤكد بأنّ السبب الذي حقق احتمالية المعنى لمفردة ما يرتبط بوجهة المعنى والطرف الذي تتعلق به وهو ما يضاف إلى السبب المباشر المتمثل باختلاف تأويل المفردة نفسها، وحسبنا من النابغة منزلته الشعرية لتنأى به عن الوقوع في مثل هذا التناقض، ولكنه قصد بناء صورة تتسم بالتنوع والعمق من خلال استغلال إمكانيات المفردة المعنوية لتحقيق ذلك مما كان سببًا في الغموض.

وقد كان لتعدد دلالات مفردة (خصيب) في قول علقمة الفحل أثره في غموض قوله:

تُجـودُ بِـنَفسٍ لا يُجـادُ بِمِثلِها ... فَأَنتَ بِها عِندَ اللِّقاءِ خَصيبُ[1]

---

[1] شرح اختيارات المفضل: 3/ 1593، وهي في الديوان: 46 (تطيب) بدلاً من (خصيب).

فالتبريزي يرى أنّ معنى (خَصِيْب) أنك تظفر بمن تلقاه فيكثر أسراك[1]، أما البطليوسي فيرى أنّ معناه أنّ ذلك الجود يعقب ظفرًا وفوزًا على الأعداء، أو أنك تسمح بأن تجود بهذه النفس[2]، وأظنّ أنها تحتمل معنى آخر وهو أنك حين تهب نفسك في الحرب فإنما تبعث الحياة فيمن تحميهم وتذود عنهم أو أنك كثيرًا ما تجود بنفسك في جميع مواقف الحروب.

وفي جانب من شعر المثقب العبدي اختلفت تأويلات دلالة المفردة مما جعلها تؤدي في دلالاتها المختلفة إلى غموض النص من ذلك مفردة (الناشِد) في قوله:

يُصيخُ لِلنَّبأةِ أسماعَهُ   إصاخَةَ النّاشِدِ لِلمُنْشِدِ[3]

قيل: إنه أراد بالناشد الطالب أي إصاخة الطالب للمعرف ليتعزى به، وهو رأي الأصمعي وشارح الديوان الذي أضاف إليه قولاً آخر لابن الأعرابي نصه: «يسمع هذا المضل دعاء ناشد مثله لأنه ظنه منشدًا فاستمع إليه ليدله على ضالته»[4].

ولا أستبعد أن معنى مفردتي الناشد والمنشد في البيتين السابقين قد يتعلق بالشعر وإنشاده؛ لأنّ الشعر هو أحد المعاني المعجمية لمفردة (النشيد)[5]، والمعنى على ذلك أنه يستمع للنبأ استماع مَن يُصغي إلى شاعر وينتظر منه الإجادة.

ومن شواهد تعدد دلالات المفردة المؤدي إلى الغموض ما جاء في قول قيس بن الخطيم:

وَسامَحَني فيها ابنُ عَمرِو بنِ عامِرٍ   خِداشٌ فَأدّى نِعمَةً وَأفاءَها[6]

---

(1) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

(2) ينظر: شرح الأشعار الستة: 1/ 546.

(3) شعره: 11.

(4) شعره: 12 الهامش، وينظر: كتاب المعاني الكبير: 2/ 753.

(5) اللسان: (نشد).

(6) ديوانه: 45.

قالوا: إنّ معنى (أفاء) رجع أي أرجع النعمة، ويرى أبو عبيدة أنها مأخوذة من الفيء وهو الغنيمة[1]، ويصبح المعنى على التفسير الأول للمفردة أنه أنعم عليَّ بنعمة السماح، وعلى التفسير الثاني: أنه سامحني وأنعمَ عليَّ بأن أرجع ما غنمه مني، ولا يستبعد أن المعنى يحتمل أنه أنعم عليَّ وغنم مدحي وإعجابي.

واختلفوا في تفسير مفردة (البُردَين) في قول قيس بن الخطيم أيضًا:

فَلَمّـا رَأيـتُ الحَـربَ حَربًـا تُجَـرَّدَت   لَبِستُ مَعَ البُردَينِ ثـوبَ المُحـارِبِ[2]

فيرى القاضي الجرجاني أنها بمعنى برد فاخر لوجود ثوب المحارب بعدها وينقل عن ابن السكيت قوله: «إنّ فاخرًا كان رجلاً من بني تميم وكان أول من لبس البُرد الموشى فيهم، وكان محاربًا رجلاً من قيس عيلان يتخذ الدروع، والدرع ثوب للحرب، وكان من أراد أن يحارب اشترى ثوب فاخر ودرع محارب»[3].

وجاء في الأشباه والنظائر عن الخالديينِ أنه أراد بالبردين الشجاعة والشباب، ويجوز أن يكون أراد بهما ثوبيه، وقوله: ثوب المحارب، يقصد به الدرع[4].

ويرى محمود محمد شاكر بأنها تعني ثياب السلم، والمعنى أنني لما رأيت الحرب قد تعرت بهولها عجلت فلم أبالِ أن أخلع ثياب السلم التي كنتُ أسعى فيها في الصلح ولبستُ معها درعي للقتال[5].

وقد ينصرف معنى البيت إلى الحيطة والحذر من مخاطر لقاء العدو والاشتباك وما ينجم عنه من إصابات وجروح، فكان لبسه لثوبين تحت الدرع من هذا الباب لا سيما أنه أشار إلى هول الحرب وشدتها في الشطر الأول من البيت.

---

(1) ينظر: المصدر والصفحة انفسهما.

(2) ديوانه: 82.

(3) ينظر: المصدر والصفحة انفسهما.

(4) ينظر: الأشباه والنظائر: 27.

(5) ينظر: طبقات فحول الشعراء: 1/ 229 هامش رقم (2).

ومن شواهد تعدد دلالات المفردة المؤدي إلى غموض النص ما جاء في قول قيس بن الخطيم أيضًا:

تَنـامُ عَـن كُـبرِ شَـأنِها فَـإذا قامَـت رُوَيـدًا تَكـادُ تَنغَـرِفُ[1]

ففي قوله: (تنغرفُ) أقوال: منها ما جاء عن ابن السكيت من أنها بمعنى (تفنّى) بتشديد النون[2]، ويرى الجواليقي أنها بمعنى تنقطع وهي في ذلك بمعنى تنقصف أيضًا، فهو يصف امرأةً بالنعمة وقلة العمل، وهذا يحسنها وينعم بدنها فتنام عن شؤونها لوجود من يخدمها[3]، أما البطليوسي فيرى أنّ (تنغرف) بمعنى تنقطع أيضًا، إلا أن معنى البيت تبعًا لذلك يكون: إنّ هذه المرأة تنام لجلالة شأنها، فإذا قامت في سكون وضعف وكادت تنغرف لرقة خصرها وثقل ردفها[4].

ولا أستبعد أنّ دلالة (تنغرف) تنصرف إلى حمل الشيء السائل كالماء[5] مثلاً، وذلك ما يصرف المعنى إلى سلاسة حركة هذه المرأة ورقتها، فكأنما تَنْغَرِف انغراف الماء الذي لا يمكن رفعُهُ بغير هذه الطريقة.

وشواهد غموض النص الناجم عن تعدد دلالات مفردة في شعر قيس بن الخطيم تؤكد دور وجهة النظر في الأخذ بجانب من المعنى والتركيز عليه وأثر ذلك في تحقيق الغموض، فما دامت المفردة تحتمل جميع تلك المعاني التي يراها الشراح لها فإنّ ذلك يبعد إمكانية تحديدها بمعنى معين وتحديد دلالة النص معها بوجه معين، ولفظة (أفاء) و(تنغرف) أمثلة على ما يمكن أن يضاف إلى فكرة تعدد المعنى من تركيز على وجهة خاصة ينصرف إليها المعنى في أذهان القراء وأثر ذلك في إيصال حالة التعدد إلى تحقيق غموض النص.

---

(1) ديوانه: 106، كبر: عظم، رويدًا: برفق.

(2) ينظر: إصلاح المنطق: 38.

(3) ينظر: هامش الديوان: 106.

(4) ينظر: الاقتضاب في شرح أدب الكتاب: 369-370.

(5) اللسان: (غرف).

وأما مفردة (البُـرْدَين) في قولـه الـسابق، فقـد كـان لارتباطاتهـا التاريخيـة بأشـخاص وأحداث سابقة أثر في دلالتها على معنى مضاف إلى بقية معانيها، ولم تمنـع هـذه الارتباطـات من إمكانية تعدد، حيث تطـور اسـتعمالها ليـشمل مـدلولات أخـرى حتـى تكونـت حـصيلة معنوية متنوعة كانت سببًا في تعدد قراءات النص الذي ضمها وغموضه في خاتمة المطاف.

وفي شعر عدي بن زيد نماذج متعددة لما يمكن أن يـؤدي إليـه اخـتلاف دلالـة المفـردة الواحدة من اختلاف تأويل البيت الذي ضمنها من ذلك قوله:

أرِقــتُ لِمُكفَهِــرٍّ بــاتَ فيــهِ   بَــوارِقُ يَــرتَقِينَ رؤوسَ شِــيبِ[1]

ففي مفردة (الشِّيب) آراء، منها أنها بمعنى السحاب التي فيها سـواد وبيـاض، فـشبهها بالرؤوس الشيب، وقيل: إنّ معنى (شِيب) جبل بعينه أو جبال بيض رؤوسها من الثلج[2].

ويصبح المعنى العام محتملاً أرقتُ لمطرٍ من سحابة تشبه في سـوادها وبياضـها الـرأس الأسود الذي انتشر فيه الشيب أو أرقتُ لمطر مـن سـحابٍ اعتلـى رأس الجبـل الـذي يعتليـه الثلج اعتلاء الشيب للرأس.

وكان لاختلاف دلالات مفردة (العقير) أثره في غموض قول عدي بن زيد أيضًا:

والمنايــا مــع الغُــدُوِّ رَواحٌ   كــلّ يــومٍ نــرى لهــنَّ عقِيْــرا[3]

فمفردة (العقير) تحتمل معنى (المعقـور) ومعنـى (الـدهش)[4]، ويكـون المعنـى علـى ذلك: أنّ المنايا تجول في كل وقت وفي كل يوم لهنّ شخص معقور أي مـصاب، ويوافـق هـذا

---

(1) ديوانه: 37.

(2) ينظر: المصدر وهامش الصفحة أنفسهما.

(3) ديوانه: 66.

(4) ديوانه: 66.

ما ذكره صاحب اللسان من أنّ معناها (الجريح)[1]، وعلى تفسير العقير بالدهش يكون معنى البيت: في كل يوم تدهشنا وترينا من مفاجآتها الكثير.

ومن نماذج هذه الظاهرة عند عدي كذلك مفردة (الخريص) في قوله:

والمُشرِفُ المَشْمُولُ يُسقى بِهِ　　　أخضَرَ مَطْمُوثًا كماءِ الخَرِيصْ[2]

فقد تكون بمعنى السحاب أو الماء البارد أو النهر الذي يتشعب من البحر[3]. فمعنى البيت على هذا: أنّك تسقى الخمرة التي مزجت بالماء البارد أو ماء السحاب أو ماء من نهر متشعب من البحر.

أما أبو عمرو فيرى أنّ معناها (الشديد الوقع)[4]، والمعنى على ذلك: أنه يريد الخمرة الممزوجة ذات الأثر والوقع الشديدين فيرأس شاربها. وفي الصحاح: أنّ الخريص تعني الحلقة من الذهب أو الفضة[5]، والمعنى على ذلك تشبيه استدارتها في الكأس باستدارة حلقة من الذهب.

وعلى الرغم من عدم وجود فروق واضحة في معظم معاني النماذج الأربعة السابقة من شعر عدي الذي تميل نصوصه إلى الوضوح والتحديد نوعًا ما بالنسبة إلى ما سبق تحليله من نصوص فإنّ العودة إلى المعجم اللغوي أضافت كمًّا معنويًّا كان سببًا في الحصول على أوجه تأويل جديدة، ولا يعني ذلك أنّ معاني المفردة الواحدة الواردة في المعجم تصلح جميعها لأن تكون أوجه تأويل تؤدي إلى غموض نص حيث يكون السياق مسؤولاً عن تحديد صلاحية أي معنى من المعاني المعجمية وملاءمته للنص الذي وردت فيه المفردة، الأمر الذي قد يؤكد تعمد الشاعر استخدام بعض المفردات ليضمن بناء نصّ يمتاز بقدرته على أن

---

(1) اللسان: (عقر).

(2) ديوانه: 70.

(3) المصدر والصفحة أنفسهما.

(4) المصدر والصفحة أنفسهما.

(5) الصحاح: (خرص).

يستجيب لأكثر من تأويل قريب أو بعيد لدى متلقيه، كما أنّ صعوبة تحديد النص بمعنى محدد دون غيره يمنح المعاني المتعددة نوعًا من التكافؤ في احتمالية دلالة النص الكلية عليها.

وفي جانب من أشعار كعب بن زهير ظهرت ملامح غموض معنى النص الذي نتج عن تعدد تأويلات المفردة وتأثيرها على النص بصرفه إلى الغموض، من ذلك ما جاء في قوله:

كَأنّ رَحلي وَقَد لأَنت عَريكَتُها … كَسَوتُهُ جَورَفًا أقرابُهُ خُصُفا[1]

فقوله: (العريكة) يحتمل معنيين، أولهما: السَّنام[2]، ويصبح المعنى: كأنّ رحلي حين لانَ سنامها من شدة التعب حمار هذه صفته، والآخر: بقية النفَس[3]، والمعنى: كأنّ ناقتي حين هدَّها التعب وظلت فيها بقية من النفَس لشدة ما لاقته من المشقة تشبه حمارًا هذه صفته.

وجاء في مختار الصحاح معنًى آخر (للين العريكة) وهو السلِس[4]، والمعنى: أنها أصبحت سهلة القياد سلسة لا يصعب التعامل معها، وهذا يضيف معنًى آخر ينصرف إلى إثبات صفة جيدة للناقة تتمثل بالطاعة وسهولة الانقياد لا بدافع التعب والطاعة فرق معنوي واضح يعزز فكرة الغموض القائمة على تعدد دلالة المفردة.

ومن ذلك قوله أيضًا:

وَمُستَهلِكٍ يَهدي الضَّلولَ كَأنَّهُ … حَصيرُ صَناعٍ بَينَ أيدي الرَّوامِلِ[5]

فمفردة (مُستَهلِك) قد تكون بمعنى (الطريق)، والمعنى: ورُبَّ طريقٍ مستقيم بعيد العهد بالسير وقد دُرست الطرق الصغار وبقي هو[6]، وقد تكون بمعنى (مهلك) لمن سلكه

---

(1) شرح ديوانه: 82، الجورف: الحمار.

(2) اللسان: (سنم).

(3) شرح ديوانه: 82.

(4) مختار الصحاح: (عرك).

(5) شرح ديوانه: 92، الروامل: النواسج.

(6) نفسه: 93.

لأنه دارس[1]، وربما تناقض المعنى الثاني مع قوله: (يهدي الضلول)، وأظنّ أن توجيه ذلك يكون بمعاملة (هدى) في البيت على أنها من الأضداد فتكون بمعنى (يضل)، ومفردة (مستهلك) تثير في الذهن صورة ما يستهلك من أماكن ويذهب به لأنها تقع في أرض بعيدة لم تطأها قدم إنسان منذ أمد بعيد.

ومن ذلك اختلاف تأويل معنى مفردة (دينا) التي أدت إلى غموض قوله:

فَمَرّ عَلى نَحرِهِ وَالذِّراعِ ... وَلَم يَكُ ذاكَ لَهُ الفِعلُ دَينا[2]

فقد تحتمل معنى العادة[3]، أي لم يك من عادته أن يخطئ الهدف، كما قد تحتمل معنى الحساب[4]، أي: لم يكُ هذا الخطأ والإصابة بحسبانه ومما تحسب له أو ما بين دلالتي العادة والحساب فرق واضح لكن صياغة النص الذي وردت فيه المفردة جعلته يترجح في دلالته بين المعنيين، الأمر الذي ترتب عليه اختلاف معناه العام، على أنّ دلالة (العادة) تبدو أعمق وأقرب في ملاءمتها لجو القصيدة ككل؛ لأنها جهدت إلى إظهار مهارة الصياد الذي يُظهر هذا البيت جانبًا من ثقته بقدراته مع التركيز على احتمالية النص للمعنى الثاني وهو (الحساب)؛ لأنّ هذا أيضًا مما يندرج تحت معنى الثقة التي تدفع صاحبها إلى ما يشبه اليقين المطلق بالقدرات الخاصة.

ومن ذلك مفردة (توارثها) في قوله:

حَرفٍ تَوارَثَها السِّفارُ فَجِسمُها ... عارٍ تَساوَكُ وَالفُؤادُ خَطيفُ[5]

---

(1) شرح ديوانه: 93.

(2) نفسه: 110.

(3) المصدر والصفحة أنفسهما، وينظر: اللسان: (دين).

(4) المصدر والصفحة أنفسهما.

(5) شرح ديوانه: 115، تساوَكُ: تمايَلَ.

فهي تحتمل معنى (سُوفِرَ عليها مرة بعد مرة) [1] وتحتمل معنى (تقسم جسمها وبراها فعريت من اللحم) [2]، وفي المفردة إشارة إلى تتابع السفر وتقارب مدده، فكأنّ الأسفار تتوارثها وهو معنى يقارب الدلالة العامة للبيت، إلا أنّ المعنى الثاني يبدو أكثر تعبيرًا في تصويره لحالة الإرهاق التي أصابت هذه الناقة وكأنه (أي هذا المعنى) يمثل تتمّة للمعنى الأول.

وفي البيت غموض آخر في مفردة (حرف) فقد تكون بمعنى العظم، ومعنى كلامه: كأنها حرف جبل [3]، أو بمعنى الهزال والمعنى: (انحرفت عن حالٍ إلى حالٍ شرٌّ منها) [4]، ويصبح المعنى: أنّ الناقة كحرف الجبل في شدتها وصلابتها، أو أنها أصبحت هزيلة ضامرة لشدة ما لاقت من الترحال.

ومن ذلك مفردة (نواظم) في قول كعب أيضًا:

فَهُنَّ قِيامٌ يَنتَظِرنَ قَضاءَهُ   وَهُنَّ هَوادٍ لِلرَّكِيِّ نَواظِمُ [5]

فقد تحتمل معنى (شعبة يتبع بعضها بعضًا) [6] أو معنى (قواصد لا يعدلن عن الماء يمينًا ولا شمالاً) [7]، والظن أنّ معنى (نواظم) منتظمات في سيرهنّ وانتظارهن ورود الفحل للشرب.

وكان لاختلاف تفسير مفردة (كاتم) أثره في إحداث الغموض عنده أيضًا في قوله:

وَصَفراءَ شَكَّتها الأَسِرَّةُ عودُها   عَلى الطَّلِّ وَالأَنداءِ أَحمَرُ كاتِمُ [8]

---

(1) نفسه: 116.

(2) المصدر والصفحة أنفسهما.

(3) شرح ديوانه: 116.

(4) المصدر والصفحة أنفسهما، وينظر: اللسان: (حرف).

(5) نفسه: 144.

(6) المصدر والصفحة أنفسهما.

(7) نفسه: 145.

(8) نفسه: 148، شكتها: خلتها، أسرة: خطوط.

فقد تكون بمعنى: «ليس فيه صدع من طرفها إلى طرفها الآخر»[1]، أو معنى: «لا تصوت فإذا صوتت كان أذم لها لأنها تنفر الصيد»[2].

وقد يحتمل المعنى على الأرجح أن عود هذه القوس ظل محتفظًا بصلابته وعدم اهتزازه عند الرمي وصلاحيته للصيد على الرغم من البلل الذي أحدثه الندى والقطر فيه، وعلى الرغم من أنّ مجمل هذه المعاني في هذا البيت تدور حول محور وصف القوس فإنّ المعاني تفاوتت في دلالاتها، فالأول يركز على فكرة القوس التي صنعت من أجود الأغصان وعلامة ذلك احتفاظها بصفات جيدة على الرغم من تتابع الاستعمال، أما المعنى الثاني فيركز على فكرة جودة القوس ومهارة الرامي في الوقت نفسه وسعيه إلى الحفاظ عليها.

ومن نماذج غموض دلالة المفردة الذي نتج عنه تعدد تأويلات النص لفظة (مآقط) في قول كعب أيضًا:

وَلَقَد حَفِظتُ وَصاةَ مَن هُوَ ناصِحٌ ... لي عالِمٌ بِمَآقِطِ الخُلّانِ[3]

فقد تكون بمعنى الجمع وملتقى الحرب[4]، أو بمعنى الأيام[5]، والمعنى: حفظتُ وصاة شخص عرف مجامع الناس أو الحروب بسبب كثرة خوضه لها أو وصاة شخص عالم بالأيام وأحداثها. ويوحي النص بمعنى تضيفه هذه المفردة وهو المآخذ أو السلبيات من خيانة أو غدر أو إخلاف بالوعد وغيرها مما يندرج ضمن هذا السياق.

إنّ قابلية أي نص على استيعاب التفسيرات التي لا تتعارض مع معناه العام يومئ إلى ما يمتاز به من صفات فنية تتعلق بالمفردات وصياغتها في أطر تتيح تنوع زوايا النظر إليه كما أنه يؤكد قدرة الشاعر وتفاوت الشعراء في إمكانياتهم الفنية وتفاوت مراتب الإبداع في هذا الجانب.

---

(1) شرح ديوانه: 148.

(2) نفسه: 149.

(3) شرح ديوانه: 213.

(4) المصدر والصفحة أنفسهما، وينظر: اللسان: (أقط).

(5) المصدر والصفحة أنفسهما.

ومن الشعراء الآخرين الذين ظهر في بعض نصوصهم الغموض الناتج عن تعدد تفسير معنى مفردة لبيد بن ربيعة الذي اختلف الشراح على دلالة (تعرض) في قوله:

أو رَجعُ واشِمَةٍ أسِفَّ نُؤورُها كِفَفًا تَعَرَّضَ فَوقَهِنَّ وِشامُها[1]

يقول ابن الأنباري: «تعرض الوشام معناه أخذ يمينًا وشمالاً ولم يقصد»[2]، أما التبريزي فيقول: «تعرض: أقبل وأدبر»[3]، أي: إنّ الديار على المعنى الأول تشبه الوشم الذي نقش يمينًا وشمالاً[4]، وعلى المعنى الثاني تشبه بقايا وشم امحى بعضه وظل البعض الآخر من نقوشه على غير ترتيب في الكف، وهو ما أظنه تفسيرًا لقول التبريزي الذي لم يفصله.

ومن أمثلة غموض دلالة النص لاختلاف معاني المفردة عند عنترة اختلاف معنى (لعنت) في قوله:

هَل تُبلِغَنّي دارَها شَدَنِيَّةٌ لُعِنَت بِمَحرومِ الشَرابِ مُصَرَّمِ[5]

يقول ابن الأنباري: (لعنت) كأنه دعا عليها أن يحرم ضرعها الشراب[6]، ووافقه التبريزي ونقل رأي خالد بن كلثوم الذي يرى أنّ معناها: «نحيت عن الإبل لما علم أنها معقومة فجعلت للركوب الذي لا يصلح له إلا مثلها»[7].

---

(1) ديوانه: 299، الرجع: ترديد الوشم.
(2) شرح القصائد السبع: 527.
(3) شرح القصائد العشر: 250.
(4) ينظر: شرح القصائد السبع: 527.
(5) ديوانه: 99، شدنية: منسوبة إلى أرض باليمن.
(6) شرح القصائد السبع: 318.
(7) شرح القصائد العشر: 335.

وفي البيت غموض آخر في قوله: (مصرم)، فقد تكون بمعنى الذي أصاب أخلافه شيء فقطعه من صرار أو غيره وهو قول الأنباري والتبريزي[1]، أما ابن النحاس فيرى أنّ معناها: «الذي يكوى رأس خلفه حتى ينقطع لبنه»[2].

وقد تومئ فكرة (محرومة الشراب) إلى الناقة التي حرمت من الشرب أي التي أصابها العطش لاعتيادها السفر وتحمل المشاق وتعود (مصرم) في هذه الحالة على (الشراب)، أي الشراب المنقطع عنها، على أنّ هذا التأويل لا يتعارض مع فكرة النص العامة وإن كان يفترق عن باقي التأويلات الواردة.

وأدى الاختلاف في تأويل مفردة إلى اختلاف معنى قوله:

وَلَقَد شَرِبتُ مِنَ المُدامَةِ بَعدَما ... رَكَدَ الهَواجِرُ بِالمَشوفِ المُعلَمِ[3]

ففي قوله: (المشوف) أقوال: منها ما جاء عن ابن الأنباري من أنه يعني «الدينار المجلو»[4]، وأضاف ابن النحاس إلى هذا المعنى معاني أخر وهي (البعير المهنوء) و(الكأس)[5]، وتابعه التبريزي في شرحه البيت[6]، وعلى ذلك قد يعني: شربتُ الخمرة بدينار مجلو أقتدر على إنفاقه، أو شربتُ بثمن بعير مهنوء أو شربت الخمرة بكأس كبيرة.

وعلى الرغم من أنّ جميع تلك المعاني تدور حول فكرة محورية هي الشرب في وقت ركود الهواجر، فإنّ الخصوصية التي يمنحها كل معنى للنص هي التي تكشف عن قيمة الاختلاف بينها، فالشرب بثمن دينار مجلو يعكس قابلية على الإنفاق تومئ إلى فكرة الشراء أو إهانة المال في الشرب، أما معنى (البعير المهنوء) فقد يعكس حسبة الثمن بثمن بعير مهنوء أو تعبير عن أهمية فكرة الشرب التي توازي أهمية البعير عند العربي في مجتمع الصحراء، في

---

(1) ينظر: شرح القصائد السبع: 317، وشرح القصائد العشر: 335.

(2) شرح القصائد التسع: 480.

(3) ديوانه: 205.

(4) شرح القصائد السبع: 337.

(5) شرح القصائد التسع: 496.

(6) شرح القصائد العشر: 346.

حين أنّ دلالة (الكأس) تعكس فكرة الكم أي كأس مملوءة بالخمرة أو فكرة تتعلق بالكأس الثمينة التي تقترن بالأماكن المميزة للشرب.

ومن ذلك مفردة (الثياب) في قوله:

فَشَكَكتُ بالرُّمحِ الأَصَمِّ ثِيابَهُ ... لَيسَ الكَريمُ عَلى القَنا بِمُحَرَّمِ[1]

فابن الأنباري ينقل عن الطوسي أنّ معناها (القلب)[2]، أي طعنت بالرمح قلبه، وإلى ذلك المعنى يضيف ابن النحاس معنى (البدن)[3] والتبريزي يضيف معنى (الدرع) إلى المعاني السابقة[4]. وعلى المعنى الأول يكون فعل البطولة أوضح لأن القلب أخطر ما يمكن إصابته في المعركة يلي ذلك في شدته معنى (البدن) ويكون المعنى على هذا شمول ضرب الفارس في جميع أجزاء بدنه، الأمر الذي يعكس قابليات قتالية ومهارات عالية، أما معنى الدرع فربما يكون الدرع أحد ملابس الفارس وليس بالضرورة أن يكون محمولاً في اليد وفي هذه الحالة يعكس المعنى قوة الطعنة التي اخترقت الدرع وأصابت العدو.

وفي معلقة عمرو بن كلثوم مواضع متعددة لغموض النص الناتج عن اختلاف تأويل دلالة مفردة من ذلك مفردة (يلينا) في قوله:

وَقَد هَرَّت كِلابُ الحَيِّ مِنّا ... وَشَذَّبنا قَتادَةَ مَن يَلينا[5]

---

(1) ديوانه: 210.

(2) ينظر: شرح القصائد السبع: 447.

(3) شرح القصائد التسع: 509.

(4) ينظر: شرح المعلقات العشر: 358.

(5) شرح القصائد العشر: 394.

فابن الأنباري يرى أنّ معناها (يفاخرنا) [1]، ويرى ابن النحاس أنّ المعنى قد يكون من يلي حربنا أو من يقرب منا من أعدائنا[2]، وهو ما ذهب إليه التبريزي نفسه[3]. وعلى المعنى الأول: أننا نفاخر من يفاخرنا وندحض حججه ونتفوق عليه، في حين يتجاوز الأمر حالة المفاخرة إلى حالة الالتحام في المعارك مع الخصوم في المعنى الثاني.

وتأخذ مفردة (يلينا) أيضًا أبعادًا معنوية مختلفة عنده في موضع آخر وهو قوله:

وَنَحنُ إِذا عَمادُ الحَيِّ خَرَّت ... عَنِ الأَحفاضِ نَمنَعُ مَن يَلينا[4]

فابن النحاس يرى أنّ المعنى قد يكون (يجاورنا) أو (يحالفنا) [5]، وتابعه التبريزي في ذلك[6]، ويكون المعنى: أننا نحفظ ذمار جارنا حتى في أزمان الحروب أو أننا نحفظ العهود والمواثيق مع أحلافنا مهما كانت الظروف، ولا يقتصر الأمر على الجار والحليف؛ لأنّ الأمر يختلف بالنسبة لكل منهما، وما دامت مفردة (يلينا) يمكن أن تنصرف إلى مفردة (المولى)، واعتمادًا على ما يمكن أن يكون لها من معانٍ منها: (السيد) و(الولي) [7]، فإنّ المعنى يمكن أن يصبح عندئذٍ: إذا ما انهارت القبيلة وأصابها التفكك فإننا لا نتخلى عن أولي الأمر فينا لأنهم أصحاب مجدنا وعزنا؛ لأن مغزى كلامه السابق إذا عماد البيت سقطت على متاعه، إضافة إلى ما يمكن أن يرمز إليه البيت من معانٍ كالقبيلة أو الجماعة.

وفكرة الموالاة تبدو أقرب إلى روح النص من فكرة المجاورة أو التحالف؛ لأن المنع هنا يخرج إلى معنى الحماية وتكون للأقرب أولاً أي القبيلة ثم الحلفاء، إنّ الشاعر قد تعمد على ما يبدو فتح آفاق النص لاستيعاب جميع هذه الأفكار، وأية أفكار قد تغيب عن أذهاننا

---

(1) شرح القصائد السبع: 632.
(2) شرح القصائد التسع: 390.
(3) شرح القصائد العشر: 394.
(4) نفسه: 396، الأحفاض: المتاع.
(5) شرح القصائد التسع: 636.
(6) شرح القصائد العشر: 396.
(7) ينظر: اللسان: (ولي).

لكنها حاضرة في ذهنه وهو يُقْدِم على بناء الصورة التي يحملها النص، وهذا في النهاية يصب في فكرة الغموض القائمة على احتمالية المعنى لمفردة تؤدي إلى احتمالية المعنى العام للنص وترجحه بين المعاني المختلفة.

ومن شواهد غموض النص لتعدد دلالة المفردة مما اختلف الشراح في تأويله من قول سويد بن أبي كاهل:

وَلُيُوثٌ تُتَّقى عُرَّتُها ساكِنو الريحِ إذا طارَ القَزَعْ[1]

فمفردة (القزع) تحتمل عدة معانٍ، فقد تكون بمعنى الخفيف من الرجال، أي لا تزحزحهم الريح إذا تزحزح فيها الخفاف من الرجال، أو قد تحتمل معنى السحاب الخفيف الرقيق[2].

وأرى أنّ المعنى الثاني يحتمل تأويلاً بعيدًا، إذ قد يريد بالسحاب الخفيف سرعة التأثر بالشدائد، فهم لا يتأثرون في الشدائد إذا ما أصاب التزعزع غيرهم.

وكانت مفردة (القُرَع) مختلفة التأويلات في قوله أيضًا:

وَأَتاني صاحِبٌ ذو غَيْثٍ زَفَيانٌ عِندَ إنفادِ القُرَعْ[3]

فقد تكونَ (القرع) بمعنى الجرب مفرد الجراب، والمعنى: عند نفاد الماء من المزاد ومساس الحاجة إليه لبعد الفلاة جاءني هذا الصاحب[4].

---

(1) ديوانه: 28.

(2) ينظر: شرح اختيارات المفضل: 2/ 889.

(3) ديوانه: 35، الزفيان: السريع الخفيف.

(4) ينظر: شرح اختيارات المفضل: 2/ 918، وكذا في الديوان: 35.

وقيل: إنّ معناها من المقارعة على الشيء، أي أمرتهم أن يقترعوا على الشيء واقتسام الماء في حال شحته[1]، وربما كان الاقتراع في المعنى الثاني على أمر آخر غير الماء، كأن يكون عملاً يتعلق بالحرب لأنه وصف صاحبه بأنه (ذو غيث).

والشاهدان السابقان لسويد بن أبي كاهل يقدمان مثالاً على ما يمكن أن تمدنا به البنية الفنية لأي نص من فرص لاستنباط معانٍ مضافة إلى ما ذُكر، فتأويل السحاب بمعنى الخفة وارتباط ذلك بفكرة الثبات في الشدائد يؤكد إمكانية التصرف بالمعنى وتوجيهه وجهة تتجاوز المعنى السطحي، وكذلك تأويل القرع بالمقارعة وارتباطها بالحرب وهو معنى مفترض أوحى به النص الذي ينتمي إليه البيت، إذ إن البيت اللاحق مباشرة يؤكد فكرة الاستجابة عند سماع خبر الحرب أو الواقعة التي توشك أن تقع حيث يقول سويد:

قَالَ لَبَّيْكَ وَمَا اسْتَصْرَخْتُهُ ... حَاقِرًا لِلنَّاسِ قَوَّالَ القَذَعْ[2]

ولولا الطريقة التي اتبعها الشاعر في بناء علاقات بين الألفاظ في سياق البيت لما أمكن استنباط هذا المعنى وهو أمر أبعد ما يكون عن الصدفة التي تستبعد مقدرة الشاعر وإمكانيته الفنية.

ومما اختلفوا في تأويله مفردة (أحلابًا) في قول الأخنس التغلبي:

تَرى رائِداتِ الخَيلِ حَولَ بُيوتِنا ... كَمِعزى الحِجازِ أعوَزَتها الزَّرائِبُ

فَيُغبَقنَ أحلابًا وَيُصبَحنَ مِثلَها ... فَهُنَّ مِنَ التَّعداءِ قُبٌّ شَوازِبُ[3]

---

(1) ينظر: نفسه: 2/ 919.

(2) ديوانه: 35، القذع: الكلام السيئ القبيح.

(3) شرح اختيارات المفضل: 2/ 934.

فيجوز أن يريد بها الشاعر حلبات الركض والمعنى: أنها إذا عرقت حلبها الركض لشدة التعرق، ويجوز أن يكون معناها ما أوثرت به من الألبان في الصباح والمساء[1]، والمعنى الأول يجعل البيت مرتبطًا بالشطر الأول من البيت السابق فيقتصر الكلام على الخيل التي يحلبها الركض السريع، أما المعنى الثاني فيجعل البيت مرتبطًا بالشطر الثاني من البيت الذي يسبقه، أي إن هذه الخيل تشبه في كثرتها المعزى التي تمتاز بغزارة اللبن وذلك أدعى للاعتزاز بها، ومما ساعد على هذا التنوع المعنوي تنوع دلالات مفردة (أحلابًا) وما يتبع ذلك من اختلاف في روابط النص.

ومن شواهد غموض النص الناجم عن تعدد دلالات مفردة قول جابر بن حُني:

ألا يا لَقَومٍ لِلجَديدِ المُصَرَّمِ ... وَلِلحِلمِ بَعدَ الزلةِ المُتَوَهَّمِ[2]

فمفردة (الجديد) قد تكون بمعنى الشباب، أي عهد الشباب الذي انقضى وهو قول التبريزي[3]. أما المرزوقي فيرى أنها تحتمل معنيين، الأول: أن تكون مأخوذة من الجد أي القطع، والثاني: الجدة أي العهد، ويحتمل النص على رأي المرزوقي الأول أنّ العهد الذي كان محفوظًا بينه وبين الحبيبة قد تقطع وتصرم، وعلى المعنى الثاني أنه (أي العهد) كان غير متقادم الميلاد، إذ كان ناجمًا عن اجتماع في ظرف محدد، فلما زال الوقت قطع[4].

ولا يبعد أن تكون المفردة محتملة لمعنى الحديث ضد القديم، والمعنى يصبح: تعجبه من هذا الأمر الجديد القديم الذي لم يغيره تقادم الزمن، إنّ العودة إلى الجذر اللغوي للمفردة أتاحت فرصة انتقاء بعض المعاني التي تخرج إليها مما يتلاءم مع السياق الذي صاغه الشاعر بأسلوب خرج به إلى أوجه متنوعة من المعاني كانت سببًا في غموضه.

(1) ينظر: شرح اختيارات المفضل: 2/ 935.
(2) نفسه: 2/ 935.
(3) ينظر: نفسه: 2/ 941.
(4) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

ومما جاء مختلفًا على معناه عنده أيضًا مفردة (العرفان) في قوله:

ظَلِلتُ عَلى عِرفانِها ضَيفَ قَفرَةٍ ... لِأَقضِيَ مِنها حاجَةَ المُتَلَوِّمِ[1]

فقد يكون معناها (المعرفة)، ومعنى البيت عند التبريزي تبعًا لذلك: «مكثتُ نهاري على معرفتي بها وبرموسها ضيف مكان خالٍ لأقضي حاجة المستعجل الذي لا يقدر على المقام»[2].

أما المرزوقي فيرى أن معنى (العرفان) هو الحد، والمعنى عنده: «ظللتُ على ما عرفتُ من حدودها ضائقًا بقفرةٍ»[3].

وواضح أن المعنى الأول الذي ذهب إليه التبريزي يؤكد خلو الديار وتذكر الشاعر للآثار والرسوم التي كانت هنا بعد ذهاب مَن كان يقيم فيها، في حين أنّ المعنى الذي ذهب إليه المرزوقي يؤكد فكرة اتساع هذه الأرض وشعور الشاعر بالضيق؛ لأنه يفتقد من كان يقيم فيها من الأحبة، ولا يبعد أن تكون (العرفان) بمعنى (العلامات المعروفة التي تدلل على الأرض، فكأنّ الشاعر قال: مكثتُ عند شواهد أعرفها في هذه الأرض وأنا ضيف مكان قفر لأنّ الأرض خلت من ساكنيها.

ومن شواهد غموض النص الناجم عن اختلاف تأويل المفردة قول ذي الإصبع العدواني:

يا رُبَّ ثَوبٍ حَواشيهِ كَأَوسَطِهِ ... لا عَيبَ في الثَّوبِ مِن حُسنٍ وَمِن لينِ[4]

(1) شرح اختيارات المفضل: 2/ 942.

(2) نفسه: 2/ 943.

(3) المصدر والصفحة أنفسهما.

(4) ديوانه: 96.

فالمرزوقي يرى أنّ مفردة (الثوب) قد تحتمل معنيين أولهما: أنها بمعنى السيف، وتابعه التبريزي وطائفة من الشراح لأنه يثوب إليه كل ذي سلاح على حد قول التبريزي[1]، والثاني: أنها تحتمل معنى الثوب نفسه وجمعه ثِياب، ويصبح المعنى على ذلك: رُبَّ ثوبٍ هذه صفتُهُ جعلته مشكًا لطعنة أو ضربة، حيث إنّ الشاعر يقول بعد هذا البيت:

يَومًا شَدَدتُ عَلى فَرغاءَ فاهِقَةٍ   يَومًا مِنَ الدَّهرِ تاراتٍ تُماريني[2]

على أنّ ما قاله الشاعر في البيت الثاني يؤيد أنه بمعنى (السيف) أيضًا لقوله: (فرغاء)، أي ضربة، وهكذا فهناك لوازم تؤيد كلا المعنيين، فذكره الحواشي والوسط مما يصلح للسيف والثوب معًا، فالسيف يمكن أن يكون صقيل الجوانب، والثوب يمكن أن يكون حسن الحواشي والوسط، كما أنّ المعنى العام الذي تقدمه القراءة المتأنية للنصين تؤكد صحة المعنيين، فعلى معنى (السيف) يصبح المعنى العام: رُبَّ سيفٍ صقيلٍ حسنِ الصنع شددت به لأضربَ عدوي، أو أتقي به ضرباته، وعلى معنى (الثوب) يكون: رُبَّ ثوبٍ فاخرٍ حسنِ النسج أتلفتُهُ في الطِّعان ولم أبالِ به.

ومن شواهد غموض النص الناجم عن غموض مفردة ما جاء في قول سلامة ابن جندل:

زُرقًا أَسِنَّتُها حُمرًا مُثَقَّفَةً   أَطرافُهُنَّ مَقيلٌ لِليَعاسيبِ[3]

قيل: إنّ مفردة (اليعاسيب) تحتمل معنيين، الأول: الرؤساء، والمعنى أنهم يقتلون الرؤساء فيرفعون رؤوسهم على أسنة رماحهم[4]، والثاني: الطائر المعروف، وهو يقع على الأسنّة لأنه لا يجد أرفع منها[5].

---

(1) ينظر: شرح اختيارات المفضل: 2/ 756.

(2) ديوانه: 96.

(3) ديوانه: 232.

(4) ينظر: ديوان المفضليات: 239، وشرح اختيارات المفضل: 2/ 582.

(5) ينظر: ديوان المفضليات: 239، وشرح اختيارات المفضل: 2/ 583.

وعلى المعنى الأول يكون الشاعر قد قصد إلى الفخر بشجاعتهم، إذ إنّ قتلاهم من الرؤساء أولاً، وأنهم لا يخشون عاقبة فعلهم ثانيًا، فيرفعون رؤوسهم على أسنة الرماح محذرين ومتحدّينَ من تبقى من الأعداء أو مَن تسوّلُ له نفسه الاعتداء عليهم، أما على المعنى الثاني فيميل الشاعر إلى الفخر بامتلاك قومه للرماح الحسنة الصنع، وعلامة ذلك وقوع هذا الطائر عليها، على أنّ المعنى الثاني يوحي بمعنًى جزئي، فالطير لا تقع على أسنة الرماح إلا إذا كانت تحمل بقايا من أشلاء القتلى فتقتات عليها، وربما كانت الأسنّة مُعدّة دائمًا للقتال وجاهزة للاستعمال فتجدها الطير وقد وضعت جانبًا استعدادًا للمعركة فتحط عليها.

ومن الوجوه التي تحقق فيها غموض معنى النص من خلال تباين تأويل المفردات ما أفرزته مجموعة من الظواهر اللغوية ومنها: المشترك اللفظي، حيث تستخدم المفردة في الدلالة على معانٍ متعددة[1]، وكان حازم القرطاجني قد أشار إلى أنّ الاشتراك يمثل أحد الطرق التي تؤدي إلى غموض اللفظ[2].

ولهذا الاشتراك أثره في اتساع التعبير فيكون مادة صالحة للتورية والتجنيس عند أصحاب الصنعة البديعية على وجه الخصوص[3]. وتبدو أهميته أيضًا في وجود معنى مركزي ومعانٍ فرعية تقترب منه أو تبتعد عنه بحيث يصبح فهمنا للمعنى الأول المتبادر إلى الذهن آنيًا يحدد المعنى تحديدًا مؤقتًا[4]، فالاشتراك يحقق ميزة معنوية سببها أن المعاني غير متناهية والألفاظ متناهية كما يرى السيوطي[5].

والشعر الجاهلي حافل بنصوص تضمنت مفردات المشترك اللفظي كان لها أثرها في غموض النص واختلاف تأويلاته عند العلماء، ومن ذلك لفظة (أمم) التي وردت عند الأعشى في قوله:

---

(1) ينظر: المزهر في علوم اللغة: 1/ 406.

(2) ينظر: منهاج البلغاء: 173.

(3) ينظر: المشترك اللغوي: 29.

(4) ينظر: نفسه: 61.

(5) ينظر: المزهر في علوم اللغة: 1/ 369.

لَـئِن قَتَلـتُم عَميـدًا لَـم يَكُـن اَمَمًـا لَنَقــتُلَن مِثلَــهُ مِــنكُم فَنَمتَثِــلُ[1]

ووردت أيضًا في قوله:

أتــــاني عَــــن بَــــني الأحـــرا رِ قَـــولٌ لَـــم يَكُـــن أَمَمــــا
أرادوا نَحـــــــتَ أثلَتِنــــــا وَكُنّــــا نَمنَـــــعُ الخطمـــــا[2]

فهي بمعنى (هين) في دلالتها الظاهرة في البيتين، علـى أنّ الأصـمعي وقطـرب يريـان أنها بمعنى القصد، أما أبو عبيدة فيراها بمعنى القريب[3]، وهكذا تتعـدد دلالـة المثـالين بتعـدد دلالتها، إذ يصح أن يكون معنى الأول ـــ إن أخذنا بدلالة القـرب ـــ لـئن قتلـتم عميـدًا لم يكن قريبًا أي القرب المكاني أو قريبًا في النسب، أي يكـون حليفًـا مـن خـارج القبيلـة، وفي المثال الثاني يحتمل معنى القرب الزمني فيكونون قد أضمروا العداوة في نفوسـهم منـذ وقـت ليس بالقريب، أما إذا أخذنا المفردة بمعنى القصد، فيكون المثال الأول بمعنى: قتلتم مـن لـيس تقصدون قتله لذاته بل للنيل من قومه، وفي المثال الثاني: أتـاني قـول لم يقـصدوا إليـه لأنهـم ليسوا بمستوى الفعل لما قالوا بدليل قوله في البيت اللاحق: (أرادوا...).

وفي إطار الخلاف نفسه يقع قول عمرو بن قميئة:

يا لَهـفَ نَفـسي عَلـى الـشَّبابِ وَلَـم أفقِـــد بِـــهِ إذ فَقَدتُــــهُ أَمَمــــا[4]

---

(1) ديوانه: 112.

(2) ديوانه: 351.

(3) ينظر: كتاب الأضداد في كلام العرب: 1/ 3.

(4) ديوانه: 40.

إذ يمكن أن تكون (أمم) بمعنى القريب، فيصبح معنى البيت: تحسّر الشاعر على الشباب الذي مضى بعد عمر طويل وتباعده عن زمنه منه بعد شيخوخة طويلة، أو بمعنى (هين)، أي لم أفقد شيئًا هينًا.

ومما احتملت المفردة فيه معنى (القرب) قول أمية بن أبي الصلت:

قَومي إِيادٌ لَو أَنَّهُم أَمَمُ ... وَلَو أَقاموا فَتُجزَلُ النَّعَمُ[1]

على أنها تحتمل هنا معنى الجماعات فيصبح المعنى تحسره على تفرق أمرهم، ولو أنهم اجتمعوا لهزلت النعم دلالة على الكثرة أو الكرم، وواضح أنّ هذه الاحتمالية التي يحققها المشترك اللفظي تفرز غموضًا في المعنى العام للبيت.

إنّ هذا الاتساع في المعنى الذي يحققه استخدام كفردة مثل (أمم) لدى الشعراء وتنوع طرق تضمينها في سياقات متعددة يثبت القيمة المعنوية لمفردات من هذا النوع وأثرها في منح النصوص سمات خاصة تؤكد أهميتها في الوقت الذي يمكن أن ينظر إلى ظاهرة المشترك اللفظي نظرة سلبية تنبع من اتهام اللغة بالقصور عن توليد مفردات تعبر عن البيئة ورموزها وموجوداتها، ومما يؤكد القيمة المعنوية لمفردة (الأمم) تباعد الدلالات التي عبرت عنها في النصوص السابقة، فدلالات (الهين) و(القصد) و(القريب) و(الجماعات) متباعدة في ظاهر الأمر، إلا أنّ السياق هو الذي يوجه لفظة (الأمم) إلى أية واحدة منها كما مر في النصوص السابقة، ويترتب على هذا وجود محورين لتعدد المعنى أساسهما المفردة التي تمثل مشتركًا لفظيًا يبدأ أولهما من المفردة وأثرها في تغيير معنى السياق وتعدده، والثاني يبدأ من السياق وتحديده المفردة بمعنى أو معانٍ دون غيرها، والمحور الأول هو الأساس النظري الذي يقوم عليه هذا الفصل مع الأخذ بنظر الاعتبار أهمية المحور الثاني في تحقيق تعدد المعنى لمفردة تؤدي بدورها إلى تعدد معنى النص كله.

---

(1) أمية بن أبي الصلت حياته وشعره: 267.

ومما اختلفوا في تأويله من المشترك اللفظي مفردة (الصَّرَى) في قول الخنساء:

فَلَـم أملِـك غَـداةَ نَعـي صَـخرٍ سَـوابِقَ عَـبرَةٍ حَلَبَـت صَـراها[1]

فهي قد تكون بمعنى بقية اللبن، والأصمعي يرى أنّ معناها الماء القديم المكث[2]، وعلى التفسير الأول يتضمن المعنى تشبيه الدموع المتبقية في العين ببقايا اللبن في ضرع ناقة، وعلى التفسير الثاني تشبيهه ببقية الماء في سحابة أمطرت بغزارة حتى ظلت فيها بقية من الماء، ويبدو المعنى الثاني أقوى في توكيد حالة الحزن العميق الذي يرافقه الدمع الغزير، وتومئ السحابة إلى سمة الغزارة فيما تحمله من ماء أكثر من إيماء الضرع إلى بقية لبن فيه، والنص في دلالتيه يؤكد فكرة بعيدة أخرى تبدو في تمثل جفاف الضرع وجفاف السحابة بعد أن حلب ما فيهما من اللبن والماء ولم تبق منه إلا بقية قليلة، وصلة الجفاف بالموت بوصفه فكرة مهيمنة على النص فكأنّ الجفاف وما يتبعه من هلاك هو النتيجة الحتمية لغياب عناصر الخير المتمثلة بالمرثي.

ومن المفردات الأخرى مفردة (خيل) التي تتيح بحكم تعدد معانيها فرصًا واسعة أمام الشعراء لاستغلالها في صياغة نصوص ذات أبعاد معنوية بوصفها مشتركًا لفظيًا اختلف في تأويلها، فقد استعملها زهير بن أبي سلمى في قوله:

تَجِدهُم عَلى ما خَيَّلَـت هُـم إِزاءَهـا وَإِن أَفسَدَ المالَ الجَماعـاتُ وَالأَزلُ[3]

فهي في قوله تحتمل أن تكون بمعنى حُسن القيام على المال[4]، وقد تكون بمعنى أوهمَت أو أغرتْ فيكون المعنى: على الرغم من إغراء المال لهم بالإفساد فإنهم صمدوا

(1) ديوانها ـــ طبعة صادر: 141، والبيت غير موجود في شرح ثعلب للديوان.

(2) كتاب الأضداد ـــ أبو الطيب: 1/ 446.

(3) شعره: 36.

(4) ينظر: المشترك اللغوي: 268.

أمامه، ولا يبعد أن تكون بمعنى: زينت أو صورت لهم الغرور أو البغي إلا أنهم لم يخدعوا بها.

ومما جاء من شواهد المشترك اللفظي التي اختلف في تأويلها عند عبيد بن الأبرص مفردة (الخالي) في قوله:

وَالشَّيبُ شَينٌ لِمَن يَحتَلُّ ساحَتَهُ ... للهِ دَرُّ سَوادِ اللُّمَّةِ الخالي[1]

فقد تحتمل معنى الخلو من الشيء، أي لله در سواد اللمة الخالي من الشيب الذي ملأ راسه في هذا العمر، كما قد تحتمل معنى الماضي، أي لله درُّ سواد الذي مضى زمنه مع مضي الشباب[2]. والمعنى الأول يعتمد على تقدير الشيب الذي خلا شعر اللمة منه، أما المعنى الثاني فيقتصر تأويل الدلالة فيه على تقدير معنى المفردة وحدها، الأمر الذي يمنحه قربًا أكثر من سياق النص، حيث إنه يقوم بذاته.

ومن المشترك اللفظي الذي اختلفوا في تفسير معناه مفردة (العير) عند الحارث بن حلزة:

زَعَمُوا أنَّ كُلَّ مَن ضَرَبَ العَيـ ... ـرَ مُوالٍ لَنا وَأَنّا الوَلاءُ[3]

قال بعضهم: إنه عنى كل مَن ضرب إلى ذلك الجبل، وقال البعض: إنّ العير هنا بمعنى الوتد، وقال آخرون: إنها بمعنى الحمار، وقيل: إنها تعني سيد القوم[4]. وأرى أنّ المعنى كلُّ مَن تجمع إلى ذلك الجبل فهو حليف لنا، وقد يريد بالجبل المنزلة العالية، فكل من كان عالي الهمة والمنزلة حليف لنا، وقد يكون المعنى: أنّ كل من ضرب وتدًا أو بنى بيتًا حليف

---

(1) ديوانه: 111.

(2) ينظر: المشترك اللغوي: 264.

(3) ديوانه: 10.

(4) ينظر: ما اتفق لفظه واختلف معناه ـ أبو العميثل: 134، وينظر: كتاب المعاني الكبير: 2/ 855.

لنا كناية عن كثرة الأحلاف التي تعكس بدورها العزة والمنعة، وإذا كان يعني بالعير الحمار، فالمعنى: كل من سار في شأن أو عمل يقضيه فهو مُوالٍ لنا، على ما يدل عليه الحمار من ارتباط بقضاء الأعمال، أما إذا كانت العير تعني سيد القوم، فالمعنى أنّ كل من عرف عنه قتل الأشراف والسادة لبأسه وشدته فهو حليف لنا أو من موالينا.

ومما اختلف على تأويله من المشترك اللفظي مفردة (الصُّفر) في قول الأعشى:

تِلكَ خَيلي مِنهُ وَتِلكَ رِكابي ... هُنَّ صُفرٌ أَولادُها كَالزَّبيبِ[1]

فالأصفر قد يرد بمعنى الأسود، كما في قوله تعالى: ﴿كَأَنَّهُۥ جِمَٰلَتٌ صُفۡرٞ﴾[2].

والمعنى: أنّ لون الركائب أسود ولون أولادهن كذلك، وقد فسر ابن كثير (الصفر) في الآية الكريمة بالإبل السود[3]. وأظنّ أنّ المفردة قد تكون بمعنى اللون الأصفر فهنّ صُفْر أولادهنّ سود كلون الزبيب.

من نماذج المشترك اللفظي مفردة (العمر)[4] ذات الدلالات المختلفة عند طرفة في قوله:

وَلَولا ثَلاثٌ هُنَّ مِن عيشَةِ الفَتى ... وَجَدِّكَ لَم أَحفِل مَتى قامَ عُوَّدي[5]

وأرى أنّ المفردة تحتمل معاني (الجد) أبي الأم وأبي الأب، وتحتمل (الحظ)، وذلك على جهة اعتداده بثلاثة أشياء يفصلها لاحقًا، ويبدو اختلاف أثرها واضحًا فيما تحدثه من تغيير في البيت، وفي ارتباطها المتعدد بالشاعر نفسه فدلالة أبي الأم أو أبي الأب تؤكد

(1) ديوانه: 385.
(2) سورة المرسلات: 33، وينظر: كتاب الأضداد ـ أبو الطيب: 1/ 425.
(3) ينظر: تفسير القرآن العظيم: 8/ 323.
(4) ينظر: المشترك اللغوي: 260.
(5) الشاعر الجاهلي الشاب: 50.

اعتداده بنسبه وانتمائه القبلي ما دامت فكرة القبيلة تقوم على أساس رابطة القرابة، أما دلالة العمر التي تحملها المفردة فتؤكد تمسكه بالحياة حتى تحولت إلى رمز يقسم به يؤكد جدوى أن يقضي الإنسان عمره فيما يجدي من أعمال تخلده، أما دلالة الحظ فتعني اعتداده بالحالة التي كان عليها وتؤكد الرضا بما قسم له من رزق ومكانة أو العكس، فقد لا يبلغ الرضا بالنسيب أو ليس هو نفسه القائل:

فَلَو شاءَ رَبّي كُنتُ قَيسَ بنَ خالِدٍ وَلَو شاءَ رَبّي كُنتُ عَمرَو بنَ مَرثَدِ

فَأَلفَيتُ ذا مالٍ كَثيرٍ وَعادَني بَنونَ كِرامٌ سادَةٌ لِمُسَوَّدِ[1]

ومما تعددت دلالاته من المشترك اللفظي (الجد) في قول الحارث بن حلزة:

فَبَقينا عَلى الشَناءَةِ تَنميـ ـنا جُدودٌ وَعِزَّةٌ قَعساءُ[2]

فابن الأنباري يرى أنّ المعنى يحتمل (الحظ) أو (أبا الأب)[3]، في حين يقصر ابن النحاس والتبريزي المعنى على (الحظ) وحده[4]، ويصبح المعنى: رفعتنا على بُغضهم لنا حظوظنا، وفي ذلك فخر بالذات، أو رفعتنا عزة آبائنا ومجدهم، وفي ذلك فخر بالنسب.

ووردت لفظة (عين) وهي من المشترك اللفظي في نص للنابغة واحتملت دلالات عدة أدت إلى غموضه وهو قوله:

فَلَمّا وَقاها اللهُ ضَربَةَ فَأسِهِ وَلِلبِرِّ عَينٌ لا تُغَمِّضُ ناظِرَه[5]

---

(1) الشاعر الجاهلي الشاب: 58.

(2) ديوانه: 11.

(3) ينظر: شرح القصائد السبع: 457.

(4) ينظر: شرح القصائد التسع: 566، وشرح القصائد العشر: 444.

(5) ديوانه: 210.

فقد تكون بمعنى (الخواص) أو الأولياء[1]، كما قد تحتمل معنى آلة البصر فترد على سبيل المجاز، فاستعار الشاعر للبر عينًا تحفظ الخلق وتراقبهم، والتفسير الأول يقتضي أن تكون (البر) اسمًا لله تعالى أي له خواص وأولياء يعينون ويحفظون من يأذن لهم بإعانتهم وحفظهم.

كما كان لتعدد دلالات مفردة (الفلاح) عند لبيد أثره في غموض قوله:

نَحُلُّ بِلادًا كُلُّها حُلَّ قَبلَنا ... وَنَرجو الفَلاحَ بَعدَ عادٍ وَحِميَرِ[2]

فتكون بمعنى إصابة الخير أو تكون بمعنى البقاء[3]، أي نرجو أن نُصيب البقاء بعد أن فات هذه الأقوام أصابته بسبب أفعالهم أو بمعنى نرجو أن نبقى بعد أن فنيت هذه الأقوام، ولا يبعد أن يكون معناها في البيت النجاة لأنها من معاني الفلاح المعجمية[4] وهو أمر يبدو أقرب إلى المعنى العام للنص نظرًا لأنه ذكر قوم عاد الذين أهلكهم الله تعالى وذكر ذلك في القرآن الكريم بقوله: ﴿وَأَنَّهُۥٓ أَهۡلَكَ عَادًا ٱلۡأُولَىٰ﴾[5]، وهذه الآية الكريمة تومئ أيضًا إلى معنى البقاء المذكور، إلا أنّ معنى النجاة أوكد لقوله: (أهلك).

ومن المفردات التي تعددت معانيها فكانت سببًا في غموض النص مفردة (الغول) في قول الأعشى:

ما إِن تُغيبُ لَها كَما غابَ امرُؤٌ ... هائت عَشيرَتُهُ عَلَيهِ فَغالَها[6]

---

(1) ينظر: المشترك اللغوي: 299.

(2) جمهرة أشعار العرب: 1/ 14، والبيت غير موجود في الديوان.

(3) ينظر: ما اتفق لفظه واختلف معناه ـ اليزيدي: 72.

(4) ينظر: اللسان: (فلح).

(5) سورة النجم: 50.

(6) البيت غير موجود في الديوان وذكره اليزيدي في المصدر السابق: 72.

فقد تكون بمعنى البقاء أو بمعنى البعد أو الذهاب بعيدًا[1]، أي هانت عليه عشيرته فابتعد عنها أو ذهب بعيدًا، لكن معنى البقاء مما لا يمكن تفسير المعنى في ضوئه بصورة مباشرة، وأحسب أنّ المعنى يصبح غائبًا كغياب رجل هانت عليه عشيرته، وتحتمل المفردة معنى الغضب لأنه من معاني (غول) [2]، والمعنى: كمن هانت عليه عشيرته فغضب عليها، وقد يتجاوز الغضب معناه الظاهر هنا إلى إعلان العداء أو الإساءة إلى العشيرة.

واختلفت دلالة المفردة نفسها في قول عدي بن زيد:

أَلَمْ يَحْزُنْكَ أَنّ أَباكَ عانٍ ... وأنتَ مُغَيَّبٌ غالَتْكَ غُولُ[3]

فهي بمعنى البعد في شرح الديوان، إذ يسمى البعد غولاً لأن المتخبط يهيم على وجهه فيقال: غالتهُ غُول، أي باعدت به[4]، ومن معانيها الصداع، ومنه: أن تغتال الخمرة عقولهم[5]، وعلى هذا ينصرف معنى البيت إلى الخمرة واغتيالها عقول الشاربين فيغيبون عن وعيهم وتلك حال ابنه الذي وجه إليه الخطاب.

ومن المشترك الذي سبب تعدد معانيه غموض النص مفردة (البرد) في قول امرئ القيس:

بَرَدَتْ مراشِفُها عَلَيَّ فصَدَّني ... عنها وعَن قُبُلاتِها البَرْدُ[6]

---

(1) ينظر: ما اتفق لفظه واختلف معناه ـ اليزيدي: 74.

(2) ينظر: اللسان: (غول).

(3) ديوانه: 34، عانٍ: أسير.

(4) ينظر: المصدر وهامش الصفحة أنفسهما.

(5) اللسان: (غول).

(6) ديوانه: 231، وفيه: (فردني) بدلاً من (فصدني).

فقد تكون بمعنى النعاس[1]، وقيل: إنّ (البرد) هنا برد الشراب أو أنه قصد الشراب أو شدة برد فيها[2]، وإلى جانب هذه الأوجه المعنوية يترجح أن تكون (بَـرَدَتْ) مأخوذة من (البَرْد) ضد الحر، و(البرد) بمعنى النعاس يعني: بردت مراشفها فصدني عنها وعن قبلاتها النعاس، وذلك على سبيل الملاءمة بين جميع المعاني.

ومن الوجوه اللغوية الأخرى التي أدت إلى غموض النص لاختلاف تأويل معنى مفردة لجوء الشعراء إلى استعمال ألفاظ الأضداد وهي الألفاظ التي تدل على معنيين متضادين[3]، ولا يعكس ذلك ضيق المعجم اللغوي عن رفد الشعراء بالألفاظ بقدر ما يمثل اللجوء إلى هذه الآلية وسيلة مثالية لإخفاء معنى لا يريد الشاعر أن يفصح عنه، أو قد يكون ذلك معبرًا عن قاعدة لهجية فرضت وجودها وتمثلت عندها حالة اعتزاز الشاعر بانتمائه القبلي، وأيًا كان الدافع فقد أكسبت تلك المفردات الشعر نوعًا من الحيوية وتعدد التفسيرات سواء في الفكرة العامة أم في المعنى الجزئي الذي يتشكل منه معنى البيت، من ذلك مفردة (خفا) بمعنى (أخفى) وبمعنى (أظهر) في قول امرئ القيس يصف جواده:

خَفَاهُنَّ مِن أنفاقِهِنَّ كَأنَّما ... خَفاهُنَّ وَدقٌ مِن سَحابٍ مُرَكَّبِ[4]

يعني أن الحصان أخرج الحشرات من جحورها كما يخرج المطر من السحاب المتراكم[5]، وهذا التقلب في المعنى واختلاف الدلالة هو سمة غموض معنوي يحمله النص ويحققه هذا الاستخدام للأضداد.

وفي استخدام طرفة بن العبد لمفردة (باع) بمعنى البيع والشراء مثال آخر قد يهدف الشاعر من ورائه إلى إخفاء المعنى لغرضٍ ما حيث يقول:

---

(1) ينظر: ما اتفق لفظه واختلف معناه ـ اليزيدي: 120.

(2) ينظر: كتاب الأضداد في كلام العرب: 53.

(3) ينظر: كتاب الأضداد ـ أبو الطيب: 1/ 1.

(4) ديوانه: 51.

(5) ينظر: الأضداد ـ السجستاني (ضمن كتاب ثلاثة كتب في الأضداد): 2/ 115.

وَيَأتيـكَ بِالأَخبـارِ مَـن لَـم تُبِـع لَـهُ بَتاتًا وَلَم تَضرِب لَـهُ وَقـتَ مَوعِـدِ[1]

فقوله: (لم تبع لهـ) أي لم تشترِ منه[2] وليست هناك دلالة تؤكـد معنـى البيـع أو معنـى الشراء مما يكسب البيت غموضًا بسبب هذا التعدد، وربما يحتمـل المعنـى أن تبيـع لـه سـرًّا أو كلامًا أو تشتري منه أخبارًا، وهذا يحتمل التكليـف بجلـب الخـبر أو الأخبـار، علـى أنّ البيـع والشراء من الأمور التي تولد نوعًا من الصلة بين طرفي البيع والشراء لندخل بذلك إلى معنـى آخر أكثر عمقًا وهو أن يأتيك بالخبر من لم تكُ بينك وبينه أية صلة ولـو كانـت صـلة خفيفـة كهذه الصلة.

ومن الأضداد لفظة (الصريم) التي وردت في قول زهير بن أبي سلمى:

غَـدَوْتُ عَلَيـهِ غُـدوَةً فَوَجَدتُـهُ قُعـودًا لَدَيـهِ بِالـصَّريمِ عَواذِلُـه[3]

فقد تكون بمعنى الليل أو بمعنى النهار[4]، وتتعدد تبعًا لذلك تأويلات البيت وإن كـان يرجح أن يكون المعنى الأقرب هو (النهـار) لوجـود (غـدوت) الـتي في أول البيـت علـى أنّ قعود العواذل بالليل له دلالة تختلف عن القعود بالنهار، إذ تبدو شدة الموقـف أكثـر في الليـل منها في النهار، وربما قصد الشاعر باستعمال (الصريم) بـدلاً مـن أن يحـدد المعنى بالليـل أو بالنهار أن يؤكد تواصل قعود العواذل في الليل والنهار ليكـون عـزوف الممـدوح عـن العـذل أوضح في توكيد إصراره وتمسكه بمبادئه أو قناعته بما يفعل من أمور.

ومن خلال المعنى الأخير المفترض تتضح الإمكانات التي يتيحها التضاد بوصفه أحـد مظاهر المفردات في اللغة وما يمكن أن يضيفه إلى الكلام مـن معـانٍ تتجـاوز المعـاني المتـضادة التي يحملها لنتأكد بذلك أهمية هذه الظاهرة للنصوص.

---

(1) الشاعر الجاهلي الشاب: 67.

(2) ينظر: الأضداد ـــ ابن السكيت (ضمن كتاب ثلاثة كتب في الأضداد): 184.

(3) شعره: 56، وفيه (بكرتُ) بدلاً من (غدوتُ).

(4) ينظر: كتاب الأضداد ـــ أبو الطيب: 1/ 427.

ومما يدخل تحت نمط التضاد مفردة (فزع) بمعنى ارتاع وبمعنى أغاث[1]، وذلك ما يحتمله قول زهير بن أبي سلمى أيضًا:

إذا فَزِعوا طاروا إلى مُستَغيثِهِم   طِوالَ الرِّماحِ لا ضِعافٌ وَلا عُزلُ[2]

إذ تحتمل مفردة (فَزِعوا) هنا المعنيين فتكون دلالة البيت: أنهم إذا خافوا عاقبة التقاعس عن إغاثة الملهوف هبوا إليه مغيثين، أو إذا أغاثوا حين يُدعَون إلى الإغاثة أسرعوا، وصلاحية المعنيين لموافقة سياق النص تؤكد تنوع دلالاتها ومقدرة الشاعر على استحضار الألفاظ التي تثري إمكانيات تأويل النص وتخفي شيئًا من دلالته التي لا يبلغها المتلقي إلا بشيء من الكد الذي يمنح النص الشعري قدرة استنهاض المتلقي لبذل الجهد وبالتالي تحقيق اللذة الفنية التي ينالها بشيء من المشقة الممتعة، وقد يكون اضطرار الشاعر إلى هذه الآلية (أي الأضداد) تحت ضغط الوزن والقافية كاضطرار عدي بن زيد لاستعمال مفرجة (القانِع) التي تعني (السائل) وتعني (الراضي)[3] في قافية قوله:

وَما خُنتُ ذا عَهدٍ وَأُبتُ بِعهدِهِ   وَلَم أحرِمِ المُضطَرَّ إذ جاءَ قانِعا[4]

فالبيت يحتمل معنيين، الأول: لم أحرِم المضطر إذا سألني العطاء، والآخر: لم أحرم من ارتضى سؤالي ثقةً منه بي، والأولى أن يكون آخر البيت (سائلا) ما دام مضطرًا إلا أنّ ما توجبه القافية أحدث غموضًا متأتيًا من هذا التعدد في المعاني.

[1] ينظر: الأضداد / السجستاني: 126.
[2] شعره: 34.
[3] ينظر: الأضداد / السجستاني: 116.
[4] ديوانه: 145.

ومن أمثلة هذا النمط لفظة (الظن) في قول عدي بن زيد أيضًا:

أرفَــعُ ظَنِّــي إلى المَليــكِ ومَــن يلجَــأُ إليــهِ لا يَنَلْــهُ الــضُرُّ[1]

فقد تكون (ظني) بمعنى يقيني وإيماني به[2]، وربما احتملت معنى الشك على ما تعنيه هذه المفردة من معنى متعارف عليه[3]، ويكون المعنى: أرفعُ شكّي في هذا الأمر إلى المليك وأفوض أمري إليه ليهديني إلى الصواب وكل من يلجأ إليه لا يصيبه الأذى.

وربما قصد الشاعر بـ (ظني) حسن ظنه بالمليك ويقينه بأنه سيكون في عونه؛ ذلك لأن الشاعر يقر بأنّ المليك لا يخيب ظن من يلجأ إليه من الخلق.

وبالدلالتين ترد اللفظة في قول أوس بن حجر:

وَأرسَــلَهُ مُــستَيقِنَ الظَّــنِّ أنَّــهُ مُخالِطُ ما بينَ الشّراسيفِ جائِفُ[4]

يقول قطرب في معناه: كأنه مستيقن العلم لأنّ الظن الذي هو شك لا يكون مستيقنًا[5]، وقد تعني (الشك) لأنهم قد يعبّرون عن اليقين بالظن وعن الظن باليقين[6].
وعلى كلام قطرب يصبح معنى النص: أنه أرسلها على غير تأكد منه، أي إنّ الشك قد سيطر عليه.

ومن المفردات ذات الدلالات المتضادة التي أغمضت دلالة النص مفردة (لحن) في قول لبيد:

---

(1) نفسه: 128، وفيه (أسند) بدلاً من (أرفع)، و(ما ينله) بدلاً من (لا ينله).

(2) ينظر: كتاب الأضداد ـ أبو الطيب: 1/ 470.

(3) ينظر: اللسان: (ظنّ).

(4) ديوانه: 72، وفيه: (فارسله).

(5) ينظر: كتاب الأضداد في كلام العرب: 15، وكتاب الأضداد ــ أبو الطيب: 1/ 270.

(6) ينظر: اللسان: (وقن).

مُتَعَـــوِّدٌ لَحِــــنٌ يُعيــــدُ بكفِّــــهِ   قَلَمًـا علـى عُـسُبٍ ذَبَلْـنَ وبـانِ[1]

فهي تؤدي معنى (أخطأ) أو معنى (أصاب)[2]، ولا يحدد معنـى البيـت العـام دلالـة أكيدة للمفردة، ويحتمل تبعًا لذلك أن يكون معناه أنه يصيب في إعادته الغصن أو أنـه يخطـئ، ويترتب على الخطأ أو الصواب اختلاف حالة المتعوذ.

وسبب التضاد في معنى مفردة (إشروا) غموض قول لقيط بن يعمر الإيادي:

إشــروا تِلادَكُــمُ في حِـرزِ أنفُـسِكُم   وَحِـرزِ نِـسوَتِكُم لا تُهلِكـوا هَلَعـا[3]

فقوله: (اشروا) بمعنى: بيعوا، وليس يريد أن تباع بثمن لكنه قصد طيبـوا عنهـا نفـسًا وتحولوا عنها[4]. ويمكـن أن تـرد بمعنـى اشـروا أي احـصلوا علـى تلادكـم بالحـذر الـذي لا يتجاوز الحدود نحو الهلع المذموم.

هكذا ومن خلال اختلاف دلالات المفـردات مـن خـلال الأوجـه اللغويـة كالدلالـة المعجمية وما ينجم عن المشترك اللفظي والتضاد يتحصل نمط آخر من أنماط غمـوض الـنص الذي يقوم على ما يؤديه هذا الاختلاف في الدلالات من تعدد تأويلات النص وهو مـا ظهـر في مجمل ما تناولناه من نصوص شعراء مختلفين أثبتـت بمـا لا يقبـل الـشك وجـود حقيقـتين أساسيتين تتعلق الأولى باللغة وإمكانياتها العاليـة، والثانيـة تتعلـق بالـشعر الجـاهلي وطاقاتـه الاستيعابية التي منحته سمة الغزارة والتكثيف الـذي كـان سببًا في تعـدد شـروحه وحـصول الخلاف حول مضامينه الجزئية ومضامينه الكلية أحيانًا.

---

(1) البيت غير موجود في الديوان، وذكره سليمان الدقيقي في اتفاق المباني وافتراق المعاني: 126.

(2) المصدر والصفحة أنفسهما.

(3) ديوانه: 42.

(4) ينظر: ديوانه: 42.

المبحث الثاني

غموض الوظيفة النحوية والصرفية وتعدد التأويل

من المظاهر الأخرى لغموض المفردة ما يتعلق بالوظيفة النحوية أي أن يؤدي الخلاف في تفسير الوظيفة النحوية للمفردة إلى تغيير معنى السياق وغموض المعنى في طائفة من النصوص الجاهلية، ومما جاء في شعر لبيد من نماذج هذه الظاهرة قوله:

فَغَدَت كِلا الفَرجَينِ تَحسَبُ أَنَّهُ   مَولى المَخافَةِ خَلفُها وَأَمامُها[1]

فقوله: (خلفها وأمامها) قد تُرفع على أنها بدل من (كلا)، والمعنى: فغدت هذه البقرة تحسب أن مولى المخافة هو كلا الفرجين خلفها وأمامها، كما يحتمل أن تكونا بدلين من (مولى) والمعنى: فغدت كلا الفرجين تحسب أنه خلفها وأمامها على أنّ (مولى) تقع ظرفًا ويمكن أن تكون (خلفها وأمامها) محتملة النصب على الظرفية، والمعنى: تحسب أنه واقعٌ خلفَها وأمامَها[2] *. على أنّ الرفع يُكسب النص دلالة أعمق، إذ إنّ المعنى سيعكس تهويل الخف لا تحديد موقعه بالخلف أو الأمام فقط، ويترتب على ذلك أن تكون أسرع.

ومن ذلك أيضًا الخلاف في إعراب (المظلوم) من قول لبيد:

حَتّى تُهَجِّرَ في الرَّواحِ وَهاجَهُ   طَلَبُ المُعَقِّبِ حَقَّهُ المَظلومُ[3]

---

(1) شرح ديوانه: 311.

(2) ينظر: إعراب أبيات ملغزة: 242. * يترتب على النصب ظهور إقواء غير معهود في القصيدة، الأمر الذي يجعل هذا الوجه ضعيفًا.

(3) شرح ديوانه: 128.

فهي تعرب وصفًا (للمعقب) المجرور بالإضافة والمرفوع محلاً على أنه فاعل المصدر (طلب)، ويصبح المعنى: طلبَ المعقبِ المظلومِ حقَّهُ[1]. ويتحقق هذا المعنى أيضًا بأن يكون المظلوم منصوبًا على أنه مفعول به لاسم الفاعل (المعقب)، غير أنّ ذلك سيكون مدعاةً لتغير حركة آخر الروي فيحصل إقواء غير معروف في القصيدة الجاهلية، فالقافية مضمومة أصلاً، وهذا الوجه يقتضي فتح الميم مما يقتضي استبعاد هذا الوجه، وقد تتعلق (تهجر) بالمظلوم كأنّه قال: (تهجّرَ المظلومُ)[2]، وقد يكون (حقهـ) فاعلاً لـ (هاجهـ)، والمعنى: هاجَهُ حقُّهُ المظلومُ.

وكان لاختلاف دلالة (فروع) النحوية أثره في غموض قول لبيد أيضًا:

فَعَلا فُروعُ الأَيهُقانِ وَأَطفَلَتْ ... بِالجَهلَتَينِ ظِباؤُها وَنَعامُها[3]

فعلى تقدير رفع (فروع) فاعلاً لـ (علا) يصبح المعنى فعاشت الأرض وعاش ما فيها، وعلى تقدير النصب على المفعولية بـ (علا) يصبح المعنى: علا السيلُ فروعَ الأيهُقان[4].

ومما اختلفوا على موقعه النحوي من شعر امرئ القيس مفردة (وقوفا) من قوله:

وُقوفًا بِها صَحبي عَلَيَّ مَطِيَّهُم ... يَقولونَ لا تَهلِكْ أَسًى وَتَجَمَّلِ[5]

فهي منصوبة على آراء تؤدي إلى اختلاف تفسير جزء المعنى الذي تؤديه منها أنها منصوبة على أنها صفة مقطوعة عن (الدخول فحومل) في بيت سابق[6]، أو منصوبة على

---

(1) ينظر: إعراب أبيات ملغزة: 247.

(2) ينظر: شرح ديوانه: 128.

(3) نفسه: 298.

(4) ينظر: شرح القصائد العشر: 346، وقد ذكر (السيل) في البيت السابق وهو الفاعل الذي يعود عليه الضمير في (علا).

(5) ديوانه: 9.

(6) نص البيت: (قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَمَنزِلِ ... بِسِقطِ اللِّوى بَينَ الدَّخولِ فَحَومَلِ). وهو في المصدر والصفحة أنفسهما.

المصدرية، والمعنى: قفا كوقوف صحبي عليَّ مطيهم، وقيل: إنها منصوبة على الحال في (نبكِ)، والمعنى: قفا نبكِ حال وقوف صحبي عليَّ مطيّهم، وقيل: نُصب وقوفًا على الوقت، والمعنى: قفا وقتَ وقوف صحبي[1]. ومن الجلي أنّ معنى النص يترجح بين أكثر من وجه بحسب اعتماد أي وظيفة نحوية من هذه الوظائف التي ذُكرت للمفردة.

واختلفوا في توجيه إعراب (نموت) مما أدى إلى اختلاف المعنى وغموضه في قوله أيضًا:

فَقُلتُ لَهُ لا تَبكِ عَينُكَ إِنَّما ... نُحاوِلُ مُلكًا أَو نَموتَ فَنُعذَرا[2]

فرفع (نموت) يجعل معنى الجملة: نحاولُ المُلكَ أو نموتُ، واختار سيبويه النصب على اعتبار أنّ المعنى: إلاّ أنْ نموتَ فنُعذَرَ[3]. ويظهر وجود اختلاف في المعنى سبب غموضه حيث إنّ الوجه الأول يحصر المسألة بالمُلك أو الموت، أما الثاني فهو يجعل البكاء متحصلاً عند الموت فقط.

ومن نماذج غموض النص الناجم عن اختلاف الوظيفة النحوية للمفردة ما جاء في قول عمرو بن كلثوم:

مُشَعشَعَةً كَأَنَّ الحُصَّ فيها ... إِذا ما الماءُ خالَطَها سَخينا[4]

فقد تنصب (سخينا) على الحال ويكون المعنى عندها: إذا خالطها الماء تصبح في هذه الحالة، أو تكون منصوبة نعتًا لمحذوف، والمعنى: فاصبحينا مشعشعةً سخينًا، أو تكون (سخينا) فعلاً من السخاء، والمعنى: إذا شربناها سخينا[5].

---

(1) ينظر: شرح القصائد السبع: 42.

(2) ديوانه: 66.

(3) ينظر: شرح أبيات سيبويه: 2/ 71.

(4) شرح القصائد العشر: 381، الحص: نبات الورس.

(5) المصدر والصفحة أنفسهما.

ولا أستبعد أن تكوت (سخينا) صفة لـ (مشعشعة)، أي تسخن إذا خالطها الحص (الورس) أو صفة (للحص)، والمعنى: يسخن إذا خالطها، وهذا دليل عتقها وجودتها.

ومن نماذج غموض النص لاختلاف تأويل الوظيفة النحوية للمفردة قوله أيضًا:

قِفي قَبلَ التَّفَرُّقِ يا ظَعينا ... نُخَبِّرْكِ اليَقينَ وَتُخبِرينا[1]

فقوله: (نخبركِ) بالجزم يكون على تقدير معنى الشرط، والمعنى: إنْ تقفي نخبِّرْكِ[2]، أو بالرفع على تقدير معنى الإخبار فتصبح (تخبرينا) جملة استئنافية جديدة، والمعنى: نخبرك اليقينَ وتخبرينا، وهو ما يبدو من ظاهر النص.

وكان لاختلاف إعراب (عمارة) في قول الأخنس بن شهاب أثره في غموض النص وهو قوله:

لِكُلِّ أُناسٍ مِن مَعَدٍّ عِمارَةٍ ... عَروضٌ إِلَيها يَلجَأونَ وَجانِبُ[3]

فقوله: (لكل أناسٍ عمارة) فيه وجهان، الأول: أن تكون (عمارة) مرفوعة على أنها مبتدأ خبره (لكل أناسٍ)، فتعني عندها: (المنزل)، أي لكلِ أناسٍ منزلٌ، الثاني: أن تكون مجرورة بدلاً من (أناس)، فتكون بمعنى (القبيلة)، أي لكل أناسٍ قبيلةٍ[4]، أي لكل أناس هم قبيلة عروضٌ يلجأون إليها.

ومن شواهد هذه الظاهرة التي كانت سببًا في غموض جانب من شعر النابغة قوله:

وَلَكِنَّني كُنتُ امرَأً لِيَ جانِبٌ ... مِنَ الأَرضِ فيهِ مُستَرادٌ وَمَذهَبُ

---

(1) نفسه: 384.

(2) ينظر: شرح القصائد السبع: 375.

(3) شرح اختيارات المفضل: 2/ 926.

(4) ينظر: اتفاق المباني وافتراق المعاني ـــ سليمان النحوي: 220.

مُلـــوكٌ وَإِخـــوانٌ إِذا مـــا أَتَيـــتُهُم أُحَكَّـــمُ في أَمـــوالِهِم وَأُقَـــرَّبُ[1]

فجاز أن تكون مفردة (ملوك) بدلاً من (مستراد)، والمعنى: لي جانبٌ من الأرضِ فيه مسترادٌ ملوكٌ وإخوان، وجاز على الوجه الثاني أن تكون خبرًا لمبتدأ محذوف والتقدير: الغسانيونَ ملوكٌ وإخوان إذا ما أتيتُهم أُحكَّمُ في أمواهم[2].

واختلفوا في توجيه قوله أيضًا:

قالَـت أَلا لَيتَمـا هَـذا الحَمـامُ لَنـا إِلى حَمامَتِنـــا وَنِـــصفُهُ فَقَـــدِ[3]

فقوله: (ألا ليتما هذا الحمام لنا) فيه قولان، الأول: أن تكون (ما) موصولة واسمًا لـ (ليت)، و(هذا) خبر لمبتدأ محذوف، أي ليت الذي هو مثل الحمام لنا، والثاني: أن تكون (ما) كافّة و(هذا) مبتدأ و(الحمام) وصف و(لنا) خبر ليت، والمعنى: ليت هذا الحمام لنا[4].

ومنه قوله أيضًا:

لَكَلَّفـــتَني ذَنـــبَ امـــرِئٍ وَتَرَكتَـــهُ كَذي العُرِّ يُكوى غَيرُهُ وَهوَ راتِعُ[5]

فموضع الكاف ومجرورها في (كذي العرّ) على قولين، الأول: أنه في موضع نصب على الحال من الضمير المنصوب في (تركتهـ)، ومعناه: تركته مشبهًا ذا العر، الثاني: أن تكون نعتًا لمصدر محذوف، والمعنى: تركتُهُ تركًا كتركِ ذي العر[6].

---

(1) ديوانه: 77.

(2) ينظر: مشكل إعراب الأشعار الستة الجاهلية: 3/ 42.

(3) ديوانه: 16.

(4) ينظر: مشكل إعراب الأشعار الستة الجاهلية: 3/ 10.

(5) ديوانه: 41.

(6) ينظر: مشكل إعراب الأشعار الستة الجاهلية: 3/ 20.

وتكررت الظاهرة في قول النابغة أيضًا:

تَقُدُّ السَّلوقِيَّ المُضاعَفَ نَسجُهُ   وَتوقِدُ بِالصُفّاحِ نارَ الحُباحِبِ[1]

فقد اختلفوا في فاعل (توقد)، فيرى أبو عبيدة أنها الخيل، والتقدير: توقد الخيل بضرب الصفاح نار الحباحب، أما الأصمعي فيرى أنّ الفاعل هو السيوف، والمعنى: توقد السيوف بضرب الخيل نار الحباحب، وأنه أراد بالخيل أصحابها[2].

ويقع في هذا الإطار قول المسيب بن علس:

وَمَهًا يَرُفُّ كَأَنَّهُ إِذ ذُقتَهُ   عانِيَةٌ شُجَّت بِماءِ يَراعِ
أو صَوبُ غادِيَةٍ أَدَرَّتهُ الصَّبا   بِبَزيلِ أَزهَرَ مُدمَجٍ بِسَياعِ[3]

فـ (صوب) تُرفع عطفًا على قوله: (عانيةٌ)، والمعنى: عانيةٌ أو صوبُ غاديةٍ شجت بماءِ يراعٍ أو صوبُ غاديةٍ[4]، وتكون الخمرة والسحابة وجدت بماء على المعنى الأول، وعلى الثاني تكون الخمرة ممزوجة إما بماءِ سحابة أو بماءِ يراع، وهو ما أدى إلى الغموض.

ومما كان لاختلاف الوظيفة النحوية لمفردة فيه أثر في غموضه قول الممزق العبدي:

وَقالَ جَميعُ النّاس أينَ مَصيرُنا   فَأَضمَرَ مِنها خُبثَ نَفسٍ مُمَزَّقُ[5]

فقوله: (فأضمر منها خبث نفس ممزق) يحتمل وجهين، أولهما: نصب (خبثَ نفسٍ) على أنها مفعول لـ (أضمر)، فيصبح المعنى: كتم الممزقُ من الجيش نيتَهُ الفاسدة، والثاني:

---

(1) ديوانه: 61، وفيه: (تجذ) بدلا (تقد).

(2) ينظر: مشكل إعراب الأشعار الستة الجاهلية: 3/ 25.

(3) المسيب بن علس حياته وشعره: 66، المها: البلور، شجت: مزجت.

(4) ينظر: ديوان المفضليات: 93.

(5) ينظر: ديوان المفضليات: 93.

تنصب على أنها مفعول له، ويصبح مفعول (اضمر) محذوفًا، فيصبح المعنى: لخبثِ نفسهِ ودهائهم كتَمَ مرادَهُ ولم يظهره لأحد حتى تمت الفرقة التي أرادها بينهم[1].

ومن الشواهد التي سبَّبَ اختلافُ الوظيفة النحوية للمفردة غموضَها قول بشر ابن أبي خازم:

وَكُنَّا دونَهُم حِصنًا حَصينًا ... لَنا الرَّأسُ المُقَدَّمُ وَالسَّنامُ
وَقالوا لَن تُقيموا إِن ظَعَنّا ... فَكانَ لَنا وَقَد ظَعَنوا مُقامُ
أَثافٍ مِن خُزَيمَةَ راسِياتٌ ... لَنا حِلُّ المَناقِبِ وَالحَرامُ[2]

فقوله: (أثافٍ من خزيمةَ راسياتٌ) يحتمل وجهين، الأول: رفع (أثافٍ) على أنها خبر لمبتدأ محذوف كأنه قال: نحنُ أثافٍ راسياتٌ، و(راسيات) ترفع وصفًا لأثافٍ، الثاني: أن تكون (أثافٍ) منصوبة بدلاً من قوله: (حصنًا حصينًا) في البيت السابق، وراسيات تنصب وصفًا لأثافٍ، والمعنى: كنا دونهم حصنًا حصينًا أثاف من خزيمة راسيات[3].

ويذكر أنّ حذف ياء (أثافي) في حالة النصب قد ورد عن العرب، وينقل محقق شرح ابن عقيل عن المبرد قوله: إنّ ذلك ضرورة من أحسن الضرورات في الشعر[4].

ومما كان سببًا في غموض النص للخلاف على الوظائف النحوية المختلفة للمفردة ما جاء في قول زهير بن أبي سلمى:

وَما أَدري وَسَوفَ إِخالُ أَدري ... أَقَومٌ آلُ حِصنٍ أَم نِساءُ[5]

---

(1) ينظر: نفسه: 3/ 1297.

(2) ديوانه: 206.

(3) ينظر: شرح اختيارات المفضل: 3/ 1412.

(4) هامش شرح ابن عقيل: 1/ 82.

(5) شعره: 136.

فقد اختلفوا في الهمزة في قوله: (أقومٌ آلُ حصنٍ) فمنهم من قال: إنها تفيد التعيين فيصبح المعنى: (أهم رجالٌ أم نساء)، وقال آخرون: إنها للتسوية، والمعنى: مساواة رجالهم بالنساء[1].

ومن نماذج غموض النص لاختلاف الوظيفة النحوية للمفردة ما جاء في قول الشنفرى الأزدي:

وَلي دونكُم أهلونَ سيدٌ عَمَلَّسٌ   وَأرقَطُ زُهلولٌ وَعَرفاءُ جَيألُ[2]

فقوله: (دونكم) يحتمل وجهين، الأول: أن تكون صفة لأهلين، وهي بمعنى غيركم فلما قدم صارت حالاً، وهكذا تكون صفة النكرة إذا قُدّمت عليها، ويصبح المعنى: ولي أهلون غيرُكم، الثاني: أن تكون ظرفًا، والمعنى على هذا الوجه: ولي أهلون دونكم في المنزلة[3].

ويتضح اختلاف المعنيين من خلال تركيز المعنى الأول على فكرة وجود أهل آخرين حددهم الشاعر لاحقًا من دون الإشارة إلى منزلتهم بالنسبة لأهله، في حين مال إلى تشخيص الأهل البدلاء بتأكيد المنزلة، الأمر الذي أوجب عليه التفصيل اللاحق بما ذكره من حيوانات، والمعنى: وإنْ كانوا دونكم في المنزلة فهم أهلي.

واختلفوا في موضع (أراهط) في قول سعد بن مالك بن ضبيعة:

يا بؤسَ لِلحَربِ الّتي   وَضَعَت أراهِطَ فَاستَراحوا[4]

---

(1) ينظر: شرح شواهد المغني: 1/ 130.

(2) شعر الشنفرى الأزدي: 67، سيد: ذئب، عملّس: خفيف، ارقط: نمر، زهلول: خفيف اللحم.

(3) ينظر: شرح لامية العرب: 20.

(4) شرح شواهد المغني: 2/ 582.

فإذا كانت منصوبة تكون (الحرب) فاعلاً، والمعنى: أنها تركتم فلم تكلفهم القتال فيها، أما إذا رفعت (أراهط) فالمعنى: يا بؤس للحرب التي وضعتها أراهط.[1] (2).

ومن وجوه غموض النص لغموض المفردة ما يتعلق بفصل الحرف أو وصله فما بين فصل الكاف ووصلها في قول امرئ القيس اختلاف يفضي إلى إحداث تغير في معنى قوله:

نَطعُنُهُم سُلكى وَمَخلوجَةً ... كَرَّكَ لَأمَينِ عَلى نابِلِ[3]

فلو قال: (كرٌّ كلأمين) بوصل الكاف يصبح المعنى: كررنا في الطعن مثل حالة هذا الرامي الذي تضاعفت قدرته بسبب وجود من يعينه على الرمي، أما لو قال: (كرّكَ! لأمين) بفصل الكاف يصبح المعنى: كما تكر أنت مثل حالة الرامي تلك[4].

ومن أنماط غموض النص ما ينجم عن اختلاف البنية الصرفية للمفردة اختلافًا يتيح تعدد معانيها ومن ذلك مفردة (الكَلِيب) في قول تأبط شرًّا:

إِذا الحَربُ أَولَتكَ الكَليبَ فَوَلِّها ... كَلَيبَكَ وَاعلَم أَنَّها سَوفَ تَنجَلي[5]

فقد ذهب ابن جني إلى أنّ (الكَليب) هنا صفة مشبهة بمعنى المكالب المقاتل[6]، ولكن ابن منظور ذكر معنى آخر للكلمة عند إيراده البيت فقال: إنّ (الكَلِيب) مصدر كلبت الحرب[7].

---

(1) ينظر: نفسه: 2/ 583.

(2) ينظر: نفسه: 2/ 583.

(3) ديوانه: 120.

(4) ينظر: الوساطة: 28.

(5) ديوانه: 180.

(6) نفسه: 180، 339.

(7) ينظر: اللسان: (كلب).

ويحتمل المعنى إذا ساقتك الحرب إلى مواجهة المُكالب المقاتل فكنت أنت كذلك، أو إذا كلبت الحرب أي اشتدت فكن أنتَ شديدًا مثلها، ومهما بلغت شدتها فإنها تسير نحو نهايتها التي تضعها أنتَ بِبأسِكَ.

ومن المفردات التي سبّب اختلاف دلالتها الصرفية غموض مفردة (المسك) في قول امرئ القيس:

إذا قامَتا تَضَوَّعَ المِسكُ مِنهُما نَسيمَ الصَّبا جاءَت بريّا القَرَنفُلِ[1]

إذ يحتمل معناها وجهين، فإذا كانت (المِسك) بكسر الميم كان المعنى: تضوّع المسك تضوُّعَ نسيم الصبا، وهو رأي ابن أبي الإصبع واختاره البغدادي، وعندما تكون (المَسك) بفتح الميم تكون بمعنى الجلد، ومعنى كلامه: تضوّعَ الجلدُ نفسه بنسيم الصبا[2].

وجاء اختلاف البنية الصرفية للمفردة سببًا في غموض قول قيس بن الخطيم:

طَعَنتُ ابنَ عَبدِ القَيسِ طَعنَةَ ثائِرٍ لَها نَفَذٌ لَولا الشُّعاعُ أَضاءَها[3]

فالشُّعاع بضم الشين تعني حمرة الدم، وهي قراءة الأصمعي التي نقلها أبو يوسف مضيفًا أنّ معناها ضوء الدم وحمرته وتفرقه[4]. ورويت (الشعاع) بفتح الشين وهي تعني تفرق الدم وغيره، والمعنى عند الأزهري: لولا انتشار سنن الدم لأضاءها النفذ حتى تستبين[5]، وتابعه ابن منظور[6] والمرزوقي[7].

---

(1) ديوانه: 73.

(2) ينظر: الخزانة: 513.

(3) ديوانه: 46.

(4) المصدر والصفحة أنفسهما.

(5) ينظر: ديوانه: 46.

(6) اللسان: (شعع).

(7) ينظر: شرح ديوان الحماسة – المرزوقي: 1/ 183.

وقد يكون للتصحيف أثره في اختلاف دلالة المفردة، مما يؤدي إلى اختلاف تأويل النص، ولا أزعم أنّ الشاعر هو الذي صحف قوله فذلك من اختلاف قراءات اللاحقين ولكن الأمر تمخض عن إغلاق معاني بعض النصوص التي رواها لنا هؤلاء اللاحقون فوضعونا أمام قراءات متعددة تنتج دلالات متعددة للنص الواحد، من ذلك رواية قول أوس بن حجر:

يا عامُ لو صادفَتْ رماحَنا   لكانَ مَثْوى خدُّكَ الأحزَما[1]

يقول السيوطي في مفردة (الأحْزَم): إنه مأخوذ من (الحَزْم) وهو الغليظ من الأرض، أما أبو حاتم فيرى أنّها (الأخْرَم) بالراء وهو طرف أسفل الكتف، والمعنى على القول الأول: أنّ الأرض ستكون مثوى خدك، وعلى القول الثاني: كنت تقتل فيقطع رأسك على خرم كتفك[2]. ومما اختلفوا في روايته من قول أوس أيضًا:

فَما جَبُنوا أنّا نَسُدُّ عَلَيهِمُ   وَلكِن لَقوا نارًا تُحَسُّ وَتَسفَعُ[3]

يقول الأصمعي موافقًا أبا عمرو بن العلاء: إنّ (تحس) بمعنى تمس وتشوي، وعنده أنها قد تكون بمعنى تقتل[4]، أما شعبة فيقول: إنها (تحش) وليست (تحس) وإنها بمعنى توقد[5]. والفرق بين الدلالتين على ما أظن يتعلق بدرجة الأذى التي تلحق بالعدو، فعلى قراءة (تحس) يكون معنى البيت: أنّ نار الحرب التي نذيقها لهم ما إن تمسهم حتى تشويهم لشدتها، وعلى قراءة (تحش) أنها توقد من أجسادهم فهم كالحطب لها، وهذا التعدد في التأويلات يمثل غموضًا في معنى البيت الكلي.

---

(1) ديوانه: 113.
(2) ينظر: المزهر: 2/ 368.
(3) ديوانه: 57.
(4) ينظر: المزهر: 2/ 368.
(5) ينظر: نفسه: 2/ 371.

ومن خلال ما سبق يتضح أنّ اختلاف الوظيفة النحوية والدلالة الصرفية التي يكون التصحيف أحد الطرق المؤدية إلى اختلافها تكون أسبابًا في تعدد معاني النصوص التي ضمنت تلك المفردات، وبالتالي غموض دلالتها الظاهرة، ولا يمكن أن تكون تلك الظواهر النحوية والصرفية وحتى التصحيف أسبابًا لإدانة النص ووصفه بعدم الثبات أو اتهام الشاعر القديم بالقصور؛ ذلك أنّ للغة إمكانيات واسعة يحق للشعراء الاستفادة منها في بناء نصوص تمتاز بالغزارة المعنوية ليتحول الغموض بهذه الصيغة إلى دلالة تؤكد ثراء النصوص القديمة وأهميتها، والغموض بعد ذلك ليس هدفًا بحد ذاته بقدر ما هو حالةٌ استفاد منها الشاعر القديم عن طريق استغلال ما يمكن أن يؤدي إلى إحداثها وهو تعدد دلالات النصوص، ولا يعنينا في ذلك أن يكون هذا الأمر مقصودًا أم لا؛ لأنه وقع بصيغ وأشكال متعددة، ثم إنّ وجود الخلافات بين القدماء حول النصوص يثبت أصالة هذه الخاصية، فلو كان الخلاف قد وقع بين المحدثين لفسرناه ببُعدِهم عن البيئة اللغوية وهيمنة الحاجز الزمني، مما أدى عدم فهم مقاصد الشعراء، أما أن يقع الخلاف بين الشراح القدماء فإن الأمر يعكس واقعًا لا سبيل إلى إنكاره وهو أنّ هذا الشعر الجاهلي الذي طالما تحدّث الباحثون المحدثون عن وضوحه وقُرب معانيه لا يسلم من صور غامضة لا يبلغها المتلقي إلا بتقليب الأمر على أكثر من وجه حتى يقع على حقيقتها.

الفصل الثالث

غموض التركيب وتباين التأويل

الفصل الثالث

غموض التركيب وتباين التأويل

يمثل المعنى إحدى الركائز الأساسية لبناء النص الشعري ونقطة الانطلاق في بدء العمل الفني، فلا شعر بلا موضوع والشكل لا يمكن أن يبني النص منفردًا بلا مضمون، وقد يتبادر إلى الذهن أنّ غموض المعنى يمكن في أكثر الأحوال أن يكون سببًا في إغلاق النص، إلا أنّ الغموض الذي نتحدث عنه لا يمثل عبئًا فنيًا على النص بقدر ما يمثل صفة تسمو به إلى مرتبة الإبداع، وقد كان هذا النمط من الغموض مدار بحث طائفة من النقاد العرب القدماء منهم ابن رشيق القيرواني (ت456هـ) ضمن ما أسماه بباب الاتساع، وما دمنا قد انتهينا إلى الغموض يقابل التكثيف أو ما اصطلح على تسميته (تعدد المعنى plourisignation)[1]، فمن الطبيعي أن يخدم ذلك النص من خلال توليده لنصوص متعددة جديدة نحصل عليها عند تعدد القراءات وتعدد القراء، وقدامة بن جعفر (ت337هـ) كان أحد النقاد الذين تنبهوا على أهمية الاتساع في إثراء النص، غير أنه اشترط ألاّ يغلو فيه الشاعر إلى حد التناقض، كما أنه يفهم الاتساع بالنسبة إلى الشاعر وليس إلى بيت تتعدد تأويلاته، أي لا يناقض الشاعر نفسه حول حالة معينة أو أن تتوافق أفكاره عنها إذا ما عبر عنها في أكثر من موضع بشعره على أن يأتي بزيادة تفاضل بها الأشعار المتعددة[2].

ومن هذا المنطلق يمكن أن نفهم من رأي قدامة تأكيده وجود معنى أساسي ومعانٍ مضافة أو أجزاء مضافة إلى المعنى، وأنّ ما يحصل من زيادة في المعنى هو ما يتفاضل فيه الشعراء ويختلفون، وهذا الفهم ربما يقترب في جزء منه مع مفهوم التكثيف المعنوي الذي انتهينا إلى أنه المصطلح المقابل للغموض، كما أنه يمثل معيار المفاضلة بين الأشعار المختلفة

---

(1) ينظر: التمهيد.

(2) ينظر: نقد الشعر: 22.

أساسًا على قيمة الاتساع، وقد أورد أمثلة لشعراء منهم امرؤ القيس وقارن بين نموذجين له وهما قوله:

فَلَو أنّ ما أسعى لِأدنى مَعيشَةٍ ... كَفاني ولم اطلب قليلا من المال
وَلَكِنَّما أسعى لِمَجدٍ مُؤَثَّلٍ ... وَقَد يُدرِكُ المَجدَ المُؤَثَّلَ أمثالي[1]

وقوله:

ألا إنْ لا تَكُن إِبِلٌ فَمِعزى ... كَأنَّ قُرونَ جُلَّتِها العِصِيُّ
فَتَملأُ بيتَنا أقِطًا وَسَمنًا ... وَحَسبُكَ مِن غِنى شِبعٌ وَرِيُّ[2]

يقول قدامة: «وليس أحد ممنوعًا من الاتساع في المعاني التي لا تتناقض، وذلك أنه قال في أحد المعنيين: فلو أنني أسعى لأدنى معيشة كفاني القليل من المال. وهذا موافق لقوله: وحسبك من غنىً شبع وريُّ، لكن في المعنى الأول زيادة ليست بناقضة لشيء، وهو قوله: لكنني لستُ أسعى لما يكفيني، ولكن لمجد أؤثله، فالمعنيان اللذان ينبئان عن اكتفاء الإنسان باليسير في الشعرين متوافقان، والزيادة في الشعر الأول، التي دل بها على بعد همته، ليست تنتقض واحداً منهما ولا تنسخه»[3].

وابن رشيق يتعرض لهذه القضية بصورة أوسع وتتسم معالجته للاتساع ووظيفته في إثراء المعنى بالعمق وهي أرقب إلى مفهوم الغموض الذي ترتكز عليه هذه الدراسة فيقول في تعريف الاتساع بوصفه آلية تحقق ذلك: «أن يقول الشاعر بيتًا يتسع فيه التأويل فيأتي كل واحد بمعنى، وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته واتساع المعنى»[4]. والملاحظ أنه يُرجع

---

(1) ديوانه: 39.

(2) نفسه: 136، والبيت الثاني غير موجود في الديوان.

(3) نقد الشعر: 22.

(4) العمدة: 2/ 76.

أسباب تعدد التأويلات إلى اللفظ والمعنى معًا غير أنّ وصفه للفظ (بالقوة) يثير جملة اعتراضات فهل تعني هذه القوة قوة اللفظة بوصفها مفردة واحدة أم جزءًا من عبارة أو بيت؟

قد يكون احتمال اللفظ وقوته أمورًا تتعلق بقدرته على أداء أكبر كم من المعاني وتلك مسألة ترجع إلى الاستخدام والتداول حيث تكون البيئة أحيانًا مسؤولة عن ذلك، ومن الأمثلة التي يذكرها ابن رشيق قول امرئ القيس:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقبِلٍ مُدبِرٍ مَعًا   كَجُلمودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَّيلُ مِن عَلِ[1]

ففي تشبيه الحصان بجلمود الصخر أقوال عدة نقلها ابن رشيق منها: أنه شبه سرعة الحصان وجريه بجلمود صخر حطه السيل من أعلى الجبل، فإذا سقط كان شديد السرعة فكيف إذا أوقعه السيل بقوة، ومنها أنّ التشبيه ينصرف إلى دلالة الصلابة لأن الصخر كلما كان أظهر للشمس والريح كان أشد صلابة وهو تفسير عبد الكريم وتفسيرات طائفة من معاصريه من الشراح الذين ذكروا أنّ الشاعر أراد الإفراط فزعم أنّ فرسه يرى في كرِّهِ وفرِّهِ لشدة سرعته مرة واحدة، فكما ينحدر الجلمود من قمة الجبل فإنه يريك ظهره عند انتصابه وبطنه حين يقبل عليك مرة واحدة، وقد أشار ابن رشيق إلى مبالغة الشراح من معاصريه وسابقيه في هذا التأويل الذي لا يمكن أن يكون الشاعر قد فكّر به[2].

ومن خلال نظرة متأنية إلى هذه الوجوه من التأويلات يتكشف لنا أمران يتعلق أولهما بالشاعر وقدرته على إثارة المتلقي وتحفيزه على اكتشاف المعاني الباطنة، والآخر أنّ أبيات الخلاف تلك تمثل معيارية مناسبة لقياس مقدرة الناقد وذكائه.

(1) ديوانه: 19، جلمود: الصخرة إذا كانت في أعلى الجبل فإنها تكون أصلب.

(2) ينظر: العمدة: 2/ 67.

أما عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) فيشير إلى قيمة غموض المعنى تبعًا لما يمثله الغموض عنده وهو نيل المعنى بعد مكابدة ومشقة تكسبه زيادة وشرفًا[1]، من هنا جاء إعجابه بقول امرئ القيس:

وَقَد أغتَدي وَالطَّيرُ في وُكُناتِها بِمُنجَرِدٍ قَيدِ الأَوابِدِ هَيكَلِ[2]

وقوله:

ثُمَّ انصَرَفتُ وَقَد أصَبتُ وَلَم أُصَب جَذَعَ البَصيرَةِ قارِحَ الإِقدامِ[3]

وقول النابغة الذبياني:

فَإِنَّكَ كَاللَّيلِ الَّذي هُوَ مُدرِكي وَإِن خِلتُ أَنَّ المُنتَأى عَنكَ واسِعُ[4]

وقوله:

فَإِنَّكَ شَمسٌ وَالمُلوكُ كَواكِبٌ إِذا طَلَعَت لَم يَبدُ مِنهُنَّ كَوكَبُ[5]

إلا أن الجرجاني لا يتحدث عن الأسباب الموجبة لغموض شواهده تلك على وفق رؤيته لها بمنظار المكابدة والمشقة التي تحولت إلى معيار يكشف جودة الشعر، ومن خلال تركيزه على شعراء كبار كامرئ القيس والنابغة.

---

(1) ينظر: اسرار البلاغة: 118.

(2) ديوانه: 19.

(3) البيت غير موجود في الديوان.

(4) ديوانه: 52.

(5) ديوانه: 78.

والعودة إلى بيت النابغة السابق (فإنك شمس... البيت) تكشف عن وجود آراء متعددة حاولت تفسير معناهِ منها أنه خص الليل دون النهار بالذكر لأنه وصفه في حال سخطه فشبه بالليل وهوله، وقيل: ذكره لأنه أهول وأول ولأنّ أكثر أعمال الناس فيه لشدة الحر عندهم فصار ذلك متعارفًا[1].

هذه النظرات وأشباهها من لدن النقاد العرب القدماء ستكون أساس رصدنا لوجوه غموض التركيب في النص الجاهلي الذي تعددت تأويلاته لدى القدماء قبل المحدثين.

وإذا رجعنا إلى الشعر الجاهلي وجدنا جانبًا كبيرًا من نصوصه قد انطوت على هذه الظاهرة وبدرجات مختلفة بين شاعر وآخر، من ذلك ما جاء في شعر قيس بن الخطيم من قوله:

إِذا ما اصطَحَبتُ أربَعًا خَطَّ مِئزَري   وَأَتبَعتُ دَلوي في السَّخاءِ رِشاءَها[2]

فثمة تفسيرات لقوله هذا منها تفسير المرزوقي: «وتممت ما بقي عليّ من السماح في حالة الصحو كأنّ معظمه فعله صاحيًا والباقي منه تتمّة في حالة السكر»[3].

أما التبريزي فيفسر البيت بقوله: «المعنى أنه يسكر فيسحب مئزره»[4].

وقد يحتمل المعنى أنّ الشاعر أراد أن يقول: إنّ سخاءه في حال سُكره مثل سخائه في حالة الصحو وحتى لو أفرط في الشرب فإنه يحتفظ بهذه الخصلة.

ومنه قوله في القصيدة نفسها:

مَلَكتُ بها كَفّي فَأَنهَرتُ فَتقَها   يَرى قائِمًا مِن خَلفِها ما وَراءَها[5]

---

(1) ينظر: أوهام شعراء العرب في المعاني: 48.

(2) ديوانه: 42.

(3) شرح ديوان الحماسة ــ المرزوقي: 1/ 183.

(4) شرح ديوان الحماسة ــ التبريزي: 1/ 177.

(5) ديوانه: 46.

يشرح المرزوقي البيت بالقول: «شددتُ بهذه الطعنة كفي ووسعت خرقها حتى يرى القائم من دونها الشيء الذي وراءها»[1]، أما التبريزي فيرى أن المعنى يجوز أن يكون: تمكنت من فعلها فأطقت تصريف كفي في إيقاعها على ما أريد وكأنه أراد أنّ الطعنة لم تأتِ اختلاسًا لكن عن تمكّن واقتدار[2].

وتمخض اختلاف التفسيرات عن إضفاء مسحة من الغموض على قوله أيضًا:

فَرَأيتُ مِثلَ الشَّمسِ عِندَ طُلوعِها في الحُسنِ أو كَدُنُوِّها لِغُروبِ[3]

قال الشريف الرضي في تفسير معناه: «قيل في بيت قيس بن الخطيم وجهان، أحدهما: أنه أراد المبالغة في الحسن لأن الشمس أحسن ما تكون في وقتيها هذين... وقال العسكري: إنه أراد في وقتين يمكن للناظر النظر إلى الشمس فيهما»[4].

والظن أنّ البيت قد يحتمل معاني أخرى، منها: أنّ هذه المرأة لجمالها تشبه الشمس وقت طلوعها ومغيبها كما ذكرنا، أو أنها جميلة عند إقبالها وعند إدبارها.

ومن شواهد الظاهرة عند قيس بن الخطيم أيضًا قوله:

دِيارَ الَّتي كادَت وَنَحنُ عَلى مِنًى تَحُلُّ بِنا لَولا نَجاءُ الرَّكائِبِ[5]

يقول الأنباري: «أراد: ذكرناها ونحن ركاب فبهتنا وأقمنا على دوابنا حتى كأنها عقرى ما تقدر على السير ولا تصل إليه»[6]، أو نظرنا إليها فكأنها عقرت الدواب تحتنا[7]،

---

(1) شرح ديوان الحماسة ــ المرزوقي: 1/ 184.

(2) شرح ديوان الحماسة ــ التبريزي: 1/ 178.

(3) ديوانه: 57.

(4) طيف الخيال: 49.

(5) ديوانه: 77.

(6) كتاب الأضداد ــ لأبي الطيب: 1/ 250.

(7) هامش الديوان: 79.

والمعنى عند الخالديين «يريد أنا نظرنا إليها ونحن سائرون فلولا أنّ الإبل ـ لما شغلنا بالنظر إليها ـ سارت ونحن لا نعلم لكنا قد نزلنا»[1].

وظاهر المعنيين قد يوحي بتشابههما إلا أنّ النظر العميق إليهما يكشف أنّ المعنى الأول يشير إلى حلول المرأة في القلب، والثاني على رؤية تلك المرأة حقيقة وذلك في زمنٍ مضى بدلالة قوله: (كادت ونحن على مِنى)، وقد أورد شارح الديوان رأيًا آخر لشارحٍ لم يذكر اسمه ونصه: «إنّا كنا مُحْرِمين فكدنا ـ بنظرنا إليها ـ أن نحل فيفسد إحرامنا»[2].

ويرى محمود محمد شاكر أنّ المعنى: أنها كادت تجعلنا نحل وننزل وتحملني على الإقامة في منى أبدًا، ولولا نفرة الناس عن منى بعد قضاء حجهم وتفرقهم إلى بلادهم لكنت خليقًا أن أخيم[3].

وتَتبُّع تفسيرات النص يكشف عن اختلاف وجهات النظر، فقد تركز الفرق بين رأي الأنباري ورأي الخالديين على عدم قدرة الإبل على السير من جهة وسيرها الذي منع نزول الركاب، إلى جانب تحقق دلالة الرؤية القلبية أو البصرية، أما الفرق بين الرأيين الباقيين فيكمن في فكرة الإقامة في منى لولا مانع نفرة الناس عنها وتفرقهم بعد الحج والاختلاف بين كل من المعنيين الأول والثاني من جهة ثم الثالث والرابع من جهة أخرى في التركيز على جزء من المعنى مختلف من المعنى العام كان نتيجة طبيعية لغموض النص.

ومن الشعراء الكبار الذين أثرت هذه الظاهرة في تعدد تأويلات الشراح لبعض نصوصهم النابغة الذبياني الذي يقول:

سَرَت عَلَيهِ مِنَ الجَوزاءِ سارِيَةٌ ... تُزجي الشَّمالُ عَلَيهِ جامِدَ البَرَدِ[4]

---

(1) الأشباه والنظائر: 1/ 26.

(2) الديوان: 78.

(3) طبقات فحول الشعراء: 1/ 228.

(4) ديوانه: 8.

فالمعنى يحتمل أنها تسوق على الثور جامد البرد وتدفعه عليه[1] كما قد يحتمل أنّ هذا الثور لما أصابه مطر هذا النوء وبرده كان مبيته سيئًا فاحتدت نفسه وتزايد خوفه[2].

والمعنى الثاني أقرب إلى الدقة والعمق لأنه امتد ليشمل تصوير حالة الثور وهو أمر يكافئ شدة الظروف الجوية التي جهد الشاعر في تصويرها من خلال صورة الغمامة التي حملت معها المطر والبرد إلى جانب برودة الريح التي جاءت بها وهي ريح الشمال.

ومن شواهد غموض النص الناجم عن غموض التركيب عند النابغة أيضًا ما جاء في قوله:

فَارتاعَ مِن صَوتِ كَلّابٍ فَباتَ لَهُ ... طَوعَ الشَّوامِتِ مِن خَوفٍ وَمِن صَرَدِ[3]

فابن السكيت يؤكد أنّ المعنى بات الثور طوع شوامته أي شمتن به وبات قائمًا[4]، أما التبريزي فيرى أنّ المعنى بات له ما أطاع شوامته (أي قوائمهـ) من الخوف، ونقل عن أبي عبيدة قوله: إنّ المعنى بات له ما يسر الشوامت (أي الأعداء)[5]، في حين اتسمت نظرة البطليوسي إلى البيت بالشمول فهو يرى أنّ المعنى: بات الثور مما أدركه من الخوف والبرد مبيت سوء ومبيته على هذه الحال يسر أعداءه[6] ونقاط الفرق بين المعاني تقع في اتجاهين، الأول: طواعية الشوامت للثور أو طواعيته هو لها، والثاني: تفسير الشوامت بالقوائم مرة وبالأعداء الذين يشمتون به مرة ثانية، على أنّ المعنى الأخير للشوامت فيه إيماء إلى الشاعر وقضيته الخاصة وإلا فمن هم أعداء الثور؟ وهل يمكن أن ينسحب هذا المعنى على حيوان لا يعقل!.

---

(1) ينظر: ديوانه: 28، وشرح القصائد العشر: 518.

(2) ينظر: شرح الأشعار الستة: 1/ 337.

(3) ديوانه: 8، الشوامت: القوائم.

(4) المصدر والصفحة أنفسهما.

(5) ينظر: شرح القصائد العشر: 519.

(6) ينظر: شرح الأشعار الستة: 1/ 337.

ومما أثار الخلاف في تأويله من شعر النابغة قوله:

كَأَنَّهُ خارِجًا مِن جَنبِ صَفحَتِهِ ... سَفّودُ شَربٍ نَسوهُ عِندَ مُفتَأَدِ[1]

فابن السكيت يرى أنّ المعنى تشبيه قرن الثور والكلب فيه بسفود فيه شواء[2]، أما البطليوسي فيؤكد أنّ المعنى تشبيه حمرة قرن الثور في حال خروجه من الجانب الآخر بسفود شرب قد انتظم عليه اللحم، أي أن يكون القرن قد نفذ في جنب الكلب فخرج من الناحية الأخرى وبقي الكلب منتظمًا فيه كانتظام السفود باللحم[3].

والمعنى الذي ذهب إليه البطليوسي يتعمق في وصف جانب من جزئيات المعنى التي تجاوزها ابن السكيت كاللون وخروج القرن من صفحة الكلب، مما جعل هذه الصورة أكثر عمقًا وإيلامًا في تصوير مصير الكلب وتصوير شجاعة الثور وبلائه في المعركة، إلا أنّ ما يستوقف القارئ في هذين التفسيرين أنهما تجاوزا فكرة نسيان السفود التي أشار إليها الشاعر بوضوح بالقول: (سفود شرب نسوه... البيت)، مما يعني أنّ السفود المقصود كان متروكًا وأنّ صورة اللحم فيه كان من تخيل الشارحين، أما اسوداد السفود فلا يستبعد أن يكون بسبب الصدأ الذي علاه لطول المدة التي ترك فيها.

ومما اختلفوا من أبيات نصوصه الغامضة قوله أيضًا:

لا تَقذِفَنّي بِرُكنٍ لا كِفاءَ لَهُ ... وَإِن تَأَثَّفَكَ الأَعداءُ بِالرِّفَدِ[4]

---

(1) ديوانه: 11، سفود: حديدة الشوي، مفتأد: المشتوى والمطبخ.

(2) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

(3) ينظر: شرح الأشعار الستة: 1/ 430.

(4) ديوانه: 21، تأثفك: اجتمعوا حولك كأثافي القدر.

فقد يكون المعنى: لا ترمني بما لا أطيق حمله ولا يقوم له أحد وهو رأي ابن السكيت[1]، وعلى رأي البطليوسي: لا تفعل ذلك فإنك لا مثل لك[2]، أو لا ترمني بناحية لا مثل لها في الشر[3]، والظن أنّ المعنى يحتمل: لا ترمني في موضع لا يقاربه موضع في شدته وتضعني في موقف عصيب لا مثيل له، أو لاتكن لي خصمًا وتعاديني فلا طاقة لي بخصومتك، إنّ ما أدّى إلى احتمال النص لهذه التفسيرات لجوء الشاعر إلى التعميم وعدم تخصيص الكلام بفكرة محددة، فصياغة شطره الأول أقرب ما تكون إلى المثل منها إلى أي شيء آخر، ففيها تكثيف يدفع بها إلى الاحتمالية، وقد يكون الشاعر قد تعمد ذلك الأسلوب لضخ أكثر من معنى وصولاً إلى رسم صورة صادقة لوضعه، أو أنه قد خضع لمتطلبات بنية اللغة الشعرية وعنصر الوزن، غير أنّ المحصلة كانت هذا التشكيل المعنوي في إطار عبارة واحدة.

ومن ذلك قوله أيضًا:

عَلى حينَ عاتَبتُ المَشيبَ عَلى الصِّبا ... وَقُلتُ أَلَمّا تَصحُ وَالشَّيبُ وازِعُ[4]

فقد يكون المعنى: قلت للشيب: ما أقبح أن تصبو[5]، أو عاتبتُ نفسي على تصابيَّ وقتَ الكبر والشيب وقلتُ: ألمّ أفق عن صبابتي والشيب كافٍ عن ذلك وناهٍ[6]، على أنه ربما عنى بالمشيب نفسه وليس الشيب حقيقة، واستبعد الشيب عن العتب المباشر كما نص على ذلك المعنى الأول وتوجه بالعتب إلى نفسه بدعوى وجود الشيب الذي ينبغي أن يحد من اندفاعه نحو اقتراف الخطأ، وقد كان السبب في حدوث الاختلاف في تفسير النص عدم تحديد وجهة الخطاب إلى الشيب أو إلى النفس، ويترتب على خطاب أي منهما استخدام بنية

(1) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.
(2) ينظر: شرح الأشعار الستة: 1/ 355.
(3) ينظر: كتاب المعاني الكبير: 852.
(4) ديوانه: 44.
(5) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.
(6) ينظر: شرح الأشعار الستة: 1/ 363.

معنوية مختلفة، فالشيب مما لا يعقل وخطابه يصبح ضربًا من التجريد الذي يتيح استخدام المعاني المتعددة، على أنّ النص يؤكد في ظاهره توجيه الخطاب إلى (المشيب)، وتأوله الشراح القدماء بالنفس في أحد أقوالهم وهو ما خلق وجهًا معنويًا آخر للنص نابعًا من اتجاه واقعي في التعامل مع النصوص يستبعد خطاب ما لا يعقل قدر المستطاع على الرغم من أنّ الشعراء قد أكثروا من توجيه الخطاب إلى الطبيعة وموجودات البيئة كالطلل والليل والصحراء وغيرها، ومهما يكن من أمر فالإمكانات التي تتيحها اللغة والمواصفات الفنية والأسلوبية للشعر الجاهلي هي المسؤولة أساسًا عن هذه الظاهرة التي تمثل معيارية مناسبة لتقويم النصوص وتمييز الأفضل من غيره.

ومن شواهد غموض المعنى المؤدي إلى تعدد التأويلات قول النابغة في وصف لدغة الأفعى:

تَناذَرَها الراقونَ مِن سوءِ سُمِّها تُطَلِّقُهُ عَصْرًا وَعَصْرًا تُراجِعُ[1]

فالمعنى قد يحتمل أنّ هذا الملدوغ تخف عليه وطأة اللدغة مرة وتشد مرة أخرى[2]، أو أنها تخرج مرة فتجيب ومرة لا تجيب من سوء سمعها[3].

ويتضح أن المعنى الأول يركز على جانب الملدوغ وتصوير حالته، ويفترق بذلك عن المعنى الثاني الذي يركز على حالة الأفعى واختلاف المعنيين في نسبة فعل مراوحة الظهور بين الألم والأفعى، والظن أن المعنى ينصرف إلى تصوير الحذر الذي يأخذه الإنسان من الأفعى لأنه تراوغ فتظهر من حيث لا يتوقع وتختفي أوقاتًا قد تطول حتى يغيب خطرها عن البال فيؤمن شرها.

وكان لغموض جانب من شعر زهير بن أبي سلمى أثر في تعدد تأويلات معاني التراكيب التي استعملها في بعض أبياته منها قوله:

---

(1) ديوانه: 47.

(2) المصدر والصفحة انفسهما.

(3) ينظر: شرح الأشعار الستة: 1/ 366.

فَـــشَدَّ وَلَـــم يُفـــزِع بُيوتًـــا كَـــثيرَةً   لَدى حَيثُ أَلقَت رَحلَها أُمُّ قَـشعَمِ[1]

فثعلب يرى أن معنى قوله: (ولم يفزع بيوتًا كثيرة) لم تفزع بيوت كثيرة لأنهـم لم يكـن عندهم ثأر أو لم يهبوا معه بسبب تعقلهم وإيثارهم الصلح[2]، في حين يرى الزوزني في معنـاه أنه لم يتعرض لغيره عند ملقى رحل المنية[3]، ويرى ابن النحاس أنّ معناه: لم يتـأخر عـن ثـأر بإشراك أحد لقتله لكنه عجـل في ذلـك[4]، والتـأويلات الثلاثـة تختلـف فيمـا بينهـا اختلافًـا واضحًا على الرغم من تركيزها على فكرة القتل، فثعلب ينفي المشاركة بـسبب إيثـار القـوم للصلح، والزوزني يؤكد أنّ القاتل لم يقصد بالأذى غير الرجل الذي عزم على قتله، أمـا ابـن النحاس فينفي أن يكون القاتل قد قصد أحـدًا لطلـب المساعدة أو الاشـتراك في القتـل، بـل سبق إلى هدفه لإدراكه أنّ أحدًا لن يشاركه فيه، وربما أراد بالبيوت مَن لهم صـلة قربـى وثيقـة بالمقتول فلم تنتشر شرارة الخلاف بين الطرفين وإنما فزع للحدث أناس قليلون لقول الـشاعر: (بيوتًا كثيرة).

ومن شواهد غموض النص التي تندرج تحت هذه الظاهرة عنده أيضًا قوله:

لَعَمـرُكَ مـا جَـرَّت عَلَـيهِم رِمـاحُهُم   دَمَ ابـــنِ نَهيـــكٍ أَو قَتيـــلِ المُـــثَلَّمِ[5]

فثعلب يقول في معناه: إنّ هؤلاء الذين يدونهم لم تجرِ عليهم رماحهم دماءهم لكـنهم تبرعوا بذلك للصلح[6]، اما ابن النحاس فيرى أنّ المعنى: أنّ هؤلاء قتلوا قبـل هـذه الحـرب، فلما طالتهم أدخلـوا كـل قتيـل كـان لهـم فيهـا فطـالبوا بهـم حمـالات وقـودًا حتـى حـصل

---

[1] ديوانه: 23.

[2] نفسه: 24.

[3] ينظر: شرح المعلقات السبع: 114.

[4] ينظر: شرح القصائد العشر: 231، ولم أعثر على هذا الرأي في شرح ابن النحاس لهذه القصيدة.

[5] ديوانه: 25.

[6] المصدر والصفحة انفسهما، وينظر: شرح القصائد العشر: 233.

الصلح[1]، والزوزني يؤكد أنّ المعنى: أنّ رماحهم لم تجنِ عليهم دماء هؤلاء كما بيّن براءة ذممهم من سفك دمهم ليكون ذلك مبالغة في مدحهم[2].

ويتقارب ثعلب والزوزني في فهمهما للبيت مع ميل ثعلب إلى التفصيل، في حين انفرد ابن النحاس في فهمه للبيت، وظاهر كلامه يوحي بأنه ركز على هذين القتيلين (أي ابن نهيك وقتيل المثلم)، واعتمد على الوقت الذي قتلا فيه فاستنتج ما استنتج من رأي، غير أنّ كلامه يوحي بمعنى آخر وهو نفي اشتراكهم في قتل هذين الرجلين فقط وإمكانية اشتراك ممدوحيه في الحرب الدائرة ليضاف بذلك بُعد معنوي آخر يؤكد غموض البيت.

وكان لاختلاف تفسيرات الشراح لجانب آخر من شعره دلالته على غموض بعض معانيه كما في قوله:

تُساقُ إلى قَومٍ لِقَومٍ غَرامَةً صَحيحاتِ مالٍ طالِعاتٍ لِمَخرِمِ[3]

إذ يرى ثعلب أنّ معنى قوله: (طالعات لمخرم) نفذت من أيديهم فصارت في الدية تساق فتطلع المخارم إلى هؤلاء[4]، أما الأعلم فيرى أنّ المعنى: طلعت الإبل عليهم من المخرم وهو الثنية في الجبل، أي لم يشعروا بالإبل حتى طلعت عليهم إشارة إلى من تحملوا الديات[5].

وظاهر الخلاف بين المعنيين يكمن في دلالة (المخارم) فهي عند ثعلب تكون بمعنى ما اقتطع من شيء، وهي هنا الأعداد المقتَطَعة من إبلهم لتدفع بصفة ديات للقتلى، في حين ظهر أنّ معناها عند الأعلم الشق في الجبل الذي طلعت منه تلك الإبل، ولا يبعد أن يحتمل

---

(1) ينظر: شرح القصائد العشر: 234، ولم أعثر على هذا الرأي في شرح ابن النحاس للقصيدة.

(2) ينظر: شرح المعلقات السبع: 113.

(3) ديوانه: 26.

(4) المصدر والصفحة أنفسهما.

(5) شعره: 53، وينظر: شرح المعلقات السبع: 117.

كلام الشاعر معنى آخر وهو أن يكون (المخرم) بمعنى الشق أو الفجوة[1] التي حصلت بين المتحاربين لا أن يكون شقًا في جبل، ويصبح المعنى العام: أنّ هذه الإبل إنما طلعت من أموال المصلحين لردم الشق أو الخرق الذي حصل بين هؤلاء.

ومن شواهد غموض النص الناجم عن غموض التركيب عنده أيضًا قوله:

كِـرامٍ فَـلا ذو التَّبـلِ يُـدرِكُ تَبْلَـهُ   لَدَيهِم وَلا الجاني عَلَيهِم بِمُسلَمِ[2]

فثعلب يرى أنّ المعنى: مَن جنى عليهم يسلموه[3]، أما الأعلم فيرى أنهم أعزة لا ينتصر فيهم صاحب دم ولا يدرك وتره والجاني منهم على غيرهم لا يسلمونه إليهم لعزتهم[4]، في حين يرى الزوزني أنه يقصد أنّ ذا الوتر لا يدرك وتره عندهم، ولا يقدر على الانتقام منهم ومن ظلموه أو حتى عليهم من فتيانهم وحلفائهم وجيرانهم[5].

وظاهر كلام ثعلب يختلف عن كلام الأعلم والزوزني لأنه يقر بتسليمهم للقتلة منهم إلى غيرهم ممن أصابهم السوء والأذى، وهو هنا يمدح عدالتهم في تقويم الأمور واحترام حقوق الآخرين، في حين يفهم من كلام الأعلم والزوزني عدم الإذعان لقانون العقوبة حين يحصل مثل هذا الأمر، وفي ذلك إشارة إلى عزتهم ومنعتهم التي تجعلهم بمنأى عن الانصياع للعرف الذي يقتضيه أمر الثأر بين القبائل، إلا أن ذلك لا يعني عدم اختلاف كلام الأعلم عن الزوزني، حيث إنّ الأخير قد أكّد امتداد رقعة القدرة إلى حماية الأحلاف والجيران وعدم الاقتصار على أفراد العشيرة وحدهم، في حين قصر الأعلم هذه القدرة على حماية الأفراد وحدهم، الأمر الذي يوضح صورة الممدوحين عند الزوزني ويعمق فعل الاقتدار عندهم، ومن نقاط الخلاف بين هذه الآراء الثلاثة يكشف مدى غموض النص.

---

(1) ينظر: اللسان: (خرم).

(2) ديوانه: 28، التبل: غل في الصدر.

(3) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

(4) شعره: 25.

(5) ينظر: شرح المعلقات السبع: 118.

ومن ذلك قوله أيضًا:

وَمَن يَغتَرِب يَحسِب عَدُوًّا صَديقَهُ وَمَن لا يُكَرِّم نَفسَهُ لا يُكَرَّمِ[1]

فثعلب يرى أنّ معناه: من يصِرْ غريبًا يداري العدو حتى كأنه صديق عنده[2]، في حين يرى الأعلم أنّ معناه: من اغترب عن قومه وصار بين من لا يعرفهم أشكل عليه العدو من الصديق ولم يتبين هذا من ذاك[3]، أما الزوزني فيرى أنّ المعنى: من يسافر ويغترب يحسب الأعداء أصدقاءه لأنه لم يجربهم فتطلعه التجارب على ضمائر صدورهم[4].

وما بين توهم صداقة الأعداء التي نص عليها رأيا الأعلم والزوزني وبين مداراة العدو والاضطرار إلى صداقته عند ثعلب فرق واضح، غير أنّ الزوزني يفترض أسبابًا لم يصرح بها الشاعر في النص ويستنتجها تبعًا لفهمه الخاص، وتأمل الآراء الثلاثة يفضي إلى استنتاج اختلاف فهم دلالة (يحسب)، فهي عند ثعلب بمعنى (يعد) وعند الأعلم بمعنى (يظن)، في حين احتملت المعنيين عند الزوزني فيصلح تأويل كلامه على المعنيين، وهذه النقطة من أبرز ما حقق غموض النص لدلالة اختلاف الآراء على تأويل التركيب.

ومن النصوص التي اختلف الشراح في تأويل تركيب فيها بسبب غموضها قول زهير أيضًا:

أو يَسبِقاهُ عَلى ما كانَ مِن مَهَلٍ فَمِثلُ ما قَدَّما مِن صالِحٍ سَبَقا[5]

---

(1) ديوانه: 32.

(2) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

(3) ينظر: شعره: 28.

(4) ينظر: شرح المعلقات السبع: 121.

(5) ديوانه: 52.

فثعلب يرى أنّ فضل أبويه عليه لسبقهما ففعله سابق لفعله[1]، في حين يرى أنّ فضل أبويه على من جارهما من معاصريهما وليس عليه هو[2]، والمفاضلة في السبق هي نقطة اختلاف الرأيين ففي الوقت الذي يقارن فيه ثعلب بين الممدوح وأبويه تكون المقارنة عند الأعلم بين الممدوح ومن جارى أبويه بمعنى أنّها تشمل الآباء، ثم إن قوله: (سبقا) قد يدفع المعنى باتجاه آخر، إذ إنّ الألف هنا قد لا تكون ألف الاثنين التي تعود على الأبوين، وإنما قد تكون ألف الإطلاق في القافية ليصبح المعنى: أنّ الممدوح قد سبق غيره لأنه قدم من الأعمال مثل ما قدمه أبواه وسبقا به الآخرين، وكل ذلك مما يغلق دلالة النص ويتمخض عن تباين التأويلات.

ومما اختلفوا في تأويل معناه لغموض تركيبه ما جاء في قول زهير أيضًا:

وَما أدري وَسَوفَ إخالُ أدري ... أَقَومٌ آلُ حِصنٍ أم نِساءُ

فَإن تكُنِ النِّساءُ مُخَبَّآتٍ ... فَحُقٌّ لِكُلِّ مُحصَنَةٍ هِداءُ[3]

فثعلب يقول: إنّ المعنى «ما أدري أرجالٌ أم نساءٌ، أي سوف يبحث عن الرجال دون النساء... فإن كانوا نساء يختبئن في الخدور فينبغي أن يتم تزويجهنّ»[4]، أما الأعلم فيرى أنّ المعنى: إن كانوا رجالاً فسيوفهم تُبقي على أعراضهم بعهدهم، وإن كانوا نساءً فمن شأنهنّ الغدر وقلة الوفاء وإنما يصلحن للتخبئة والنكاح[5].

وأوضح اختلاف بين المعنيين يظهر في تشبيه هؤلاء بالنساء، فعلى رأي ثعلب إنّ نعتهم بالنساء كان بسبب تخاذلهم واختبائهم حتى أوصى بتزويجهم إمعانًا في التشبيه الذي قصد به السخرية، أما على المعنى الثاني فكان تعليل تشبيههم بالنساء لغدرهن وقلة وفائهم،

---

(1) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

(2) ينظر: شعره: 74.

(3) ديوانه: 73-74، الهداء: الزفاف.

(4) المصدر والصفحة أنفسهما.

(5) ينظر: شعره: 136.

ولا يصرح الشاعر بهذا المعنى في قوله غير أنّ الشارح (وهو الأعلم) استنتجه اعتمادًا على تأويلٍ خاص لمدلول النساء وما يتعلق بين من جاذبية تتجاوب مع ضعف أغلب الرجال إزاءها فيلجأن إلى الغدر وقلة الوفاء، الأمر الذي يعني وجود فكرتين أساسيتين في كلامه هما التخاذل ويترتب عليه الاختباء وفكرة الغدر ويترتب عليها عدم الوفاء، والشاعر في قوله: (أقومٌ آلُ حصنٍ أم نساءُ) قد يكون أراد بكلمة (قوم) أنّ فيهم الرجال ومن يشبهون النساء بسبب غدرهم أو تخاذلهم، مع تركيزه على نفي اتصافهم بمعايير الرجال وأخلاقياتهم، ففصل القول في صفات النساء في البيت الثاني، وهذا الجدل الذي يثيره البيت ناشئ من غموض دلالة التركيب الذي أطلقه الشاعر وترك للمتلقي استنباط ما يراه من تأويل.

ومما اختلفوا في تأويل معناه بسبب غموض تراكيبه ما جاء في قول زهير أيضًا:

فَلَم أَرَ مَعشَرًا أَسَروا هَدِيًّا ... وَلَم أَرَ جارَ بَيتٍ يُستَباءُ[1]

فيرى ثعلب أنّ له حرمة مثل الهدي الذي يهدى إلى البيت فلا يرد عن البيت ولا يُصاب[2]، أما الأعلم فيقول في تفسير معنى البيت: لم أرَ قومًا أسروا رجلاً له حرمة كحرمة الهدي وأخذوا امرأته وذلك في قصة رجل قامر بأهله فخسرهم، أو أنّ له حرمة كحرم الرجل المستجير بالقوم[3]، والهدي الذي يتحدث عنه ثعلب هو غير الهدي الذي يتحدث عنه الأعلم، إذ إن ثعلبًا يطلق معنًى عامًّا يخص واقعةً بعينها، حيث إنّ المعنى عنده: أنّ هذا الرجل عند هؤلاء حرمة تقارب الهدي الذي يُهدى إلى البيت.

غير أنّ الأعلم يركز على أمرين، أولهما: أنّ الشاعر قد قصد رجلاً بعينه كان قد قامر بأهله فخسرهم، والآخر: احتمال المعنى أنّ تشابه حرمة هذا الرجل حرمة المستجير بالقوم، ويترتب على المعنى الأول أن يكون معنى كلمة (يستباء) أن تؤخذ امرأته أهلاً، وعلى المعنى

---

(1) ديوانه: 79، الهديّ: الرجل ذو الحرمة.

(2) ينظر: المصدر والصفحة انفسهما.

(3) ينظر: شعره: 142.

الثاني تكون مأخوذة من البواء وهو القود أي القصاص[1]. وتأمل النص يكشف الأسلوب الاستنتاجي الذي يتبعه الأعلم في تأويله باستغلال إمكانيات اللغة الواسعة والتركيب الذي يعتوره الغموض.

ومن شواهد هذه الظاهرة عنده أيضًا قوله:

رَعَوا ما رَعَوا مِن ظِمئِهِم ثُمَّ أَورَدوا غِمارًا تَسيلُ بِالرِّماحِ وَبِالدَّمِ[2]

فمعناه عند الأعلم: «أقاموا في غير حرب ثم أوردوا خيلهم وأنفسهم الحرب وضرب الظمأ مثلاً لما كانوا فيه من ترك الحرب»[3].

أما ابن النحاس فيرى أنّ معناه: «رجع إلى وصف أمرهم قبل الصلح فأخبر أنهم رعوا ظمأهم، يعني أنّ بعضهم كان يثب على بعض فيقتله قبل اجتماعهم في الحرب، فلما عادوا في ذلك أوردوا إبلهم غمارًا وإنما يريد أنفسهم»[4].

ومن الواضح أنّ ثمة خلافًا حول معنى البيت؛ ذلك أنّ الأعلم فهم الظمأ على أنه ظمأ للحرب وتشوق لخوض غمارها، أما ابن النحاس فرأى أنهم دخلوا الحرب وقد استبقوها من خلال القتال الفردي، إلا أنّ القسم الأول من كلام ابن النحاس يناقض بقية الكلام، فهو قد نص على أنّ الشعر وصف أمرهم قبل الصلح، ثم أخبر أنّ بعضهم كان يثب على بعض قبل الحرب، وهذا التداخل في فهم المعنى يؤكد غموض النص.

وقد توحي كثافة عدد النصوص المختلف على تأويلها عند الشاعر زهير بن أبي سلمى بأنه ربما كان يميل إلى هذا الأسلوب في بناء نصوصه الذي يعتمد المعاني المتداخلة والمتعددة للنصوص إلا أنّ هناك مجموعة من العوامل التي تؤثر في النص في مقدمتها موضوع النص نفسه، وأسلوب الشاعر في معالجته ثم علاقات الألفاظ ضمن سياق التركيب التي

---

(1) ينظر: شعره: 142.

(2) نفسه: 23.

(3) شعره: 23.

(4) شرح القصائد السبع: 275، ولم أعثر على هذا الرأي في شرح ابن النحاس للقصيدة.

تؤلف النص، ولا يمكن الجزم بتعمد الشاعر اللجوء إلى هذا الأسلوب، فالشاعر حريص على التواصل مع متلقيه على وجه العادة ولكنها لغة الشعر التي تسمو بدلالاتها وتضع المتلقي أمام فرص متعددة للتأويل لما تتسم به من ثراء تعبيري ينأى بها عن اللغة التقريرية المباشرة.

وممن ظهرت في شعره ملامح غموض النص بسبب تعدد تأويلات أحد تراكيبه بشر بن أبي خازم، من ذلك قوله:

عَطَفْنا لَهُم عَطفَ الضَّروسِ مِنَ المَلا بِشَهباءَ لا يَمشي الضَّراءَ رَقيبُها[1]

فالضبي يرى أنّ المعنى (عطفنا لهم بمكروه وشر)، أما الطوسي فيرى أنّ المعنى: عطفنا عليهم[2]، والضروس على المعنى الأول الحرب، وعلى المعنى الثاني الناقة التي معها ولدها فإذا دنا منها دانٍ عضته[3].

وعلى ذلك يكون تفصيل المعنى الأول: ملنا إليهم بالشر كما تميل الحرب الضروس على الناس بالدمار والشر، وعلى المعنى الثاني: عطفنا عليهم مثل عطف الناقة على ولدها، غير أنّ قوله: (بشهباء) أي الكتيبة البيضاء لكثرة سلاحها يرجح دلالة النص على المعنى الأول، ولا يستبعد المعنى الثاني كله، إذ قد يكون المقصود بكلام الطوسي تصوير شراسة الناقة في خوفها على ولدها ويصبح المعنى: أنّ شراستنا حين ملنا إليهم مثل شراسة هذه الناقة التي يدفعها خوفها على ولدها وعطفها الزائد إلى أن تعض كل من يقترب منها الأمر الذي يعني غموض النص بسبب هذه الدلالات المختلفة.

---

(1) ديوانه: 15.

(2) ينظر: ديوان المفضليات: 643.

(3) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

ومن ذلك قوله أيضًا:

وَمــا تَــسعى رِجــالُهُمُ وَلَكِــن   فُــضولُ الخَيــلِ مُلجَمَــةً صِــيامُ[1]

فنقل الطوسي عن ابن الأعرابي في معناه: «لا يشمون على أرجلهم ولكن لهم فضول خيل يركبونها»[2]، ونقل أيضًا رأي الأخفش البغدادي فيه وهو أنّ هؤلاء «لا يسعون في الحمالات يطلبونها من غيرهم ولكن لهم فضول خيل وجلد»[3].

وقد يتضمن المعنى إشارة إلى الاستعداد للحرب دائمًا منهم لا يسعون في تسوية أمورهم بالصلح وأنّ خيولهم مستعدة للحرب والإغارة في كل حين لأنّ معنى (صيام) أي قائمة[4]، ويعزز هذا الرأي قوله: (ملجمة)، أي وضع عليها اللجام.

وهذا الاختلاف يدخل النص مدخل الغموض الناشئ عن هذا التعدد في التأويلات الذي قد يكون مقصودًا أو أنّ طبيعة اللغة الشعرية هي التي أدت إليه.

ومما أثار الخلاف في التفسير لغموضه عند عروة بن الورد قوله:

تَنــالوا الغِنــى أو تَبلُغــوا بِنُفوسِــكُم   إِلى مُــستَراحٍ مِــن عنــاءٍ ومَبْــرَحِ[5]

فقوله: (إلى مستراح) معناه: إما «إلى استراحة تامة من هذا التعب الشديد وهي الموت، وإما إلى مكان يستريحون فيه وهو القبر»[6].

---

(1) ديوانه: 209.

(2) ديوان المفضليات: 656.

(3) المصدر والصفحة أنفسهما.

(4) ينظر: اللسان: (صوم).

(5) شرح ديوانه: 98.

(6) نفسه: 99 الهامش.

وقد يكون المعنى مأخوذًا من استراح الشيء، واستروحه: إذا وجد رائحته، والمعنى: إن تسيروا تنالوا مطلبكم من الغنيمة أو ابتغوا مكانًا تستريحون فيه من التعب الشديد[1]، وصلة المعنى الثاني بالرائحة ربما تكون من جهة المجاز على شاكلة قولهم: (ذاق طعم الراحة) ونحوه.

والنص لا يفصح عن معنى الموت أو الراحة بعد العناء والتعب، وإنما يوحي بمعنى إيثار السعي والقتال لتحصيل المال أو القعود عن الحرب خوفًا من الموت وإيثار الفقر وذل السؤال لأن الشاعر معروف باندفاعه وقد يقصد إغراء أصحابه بالغزو الذي يغنيهم.

ومما جاء من نماذج هذه الظاهرة في شعر طرفة بن العبد قوله:

عَلى مِثلِها أمضي إذا قالَ صاحِبي ألا لَيتَني أفديكَ مِنها وَأفتَدي[2]

يقول الأعلم في معناه: أعطيك فداءك وتنجو وأفتدي أنا أيضًا فأنجو إذ ظنّ أنه هالك وإن كان بعيدًا عن أعين الأعداء فخاف من الفلاة ووحشتها[3]، وقد يريد بذلك الإشارة إلى جَلَدِهِ وتحمله المشاق فهو يقتحم المهالك بنفسه كما يرى شارح الديوان[4].

وما بين معنى الخوف من الفلاة ووحشتها وبين الجلد وتحمل المشاق واقتحام المهالك فرق واضح في المعنى، غير أنّ رجوع الضمير (الهاء) في (منها) في الشطر الثاني على الناقة التي أشار الشاعر إليها بـ (مثلها) يوحي بمعنى آخر للنص مفاده: أكفيك مؤونة السفر الشاق على مثل هذه الناقة في فلاة موحشة، غير أنّ الشاعر يمضي غيرَ آبهٍ بالمشاق والمخاطر وهو معنى يضاف ليعزز غموض النص الناشئ عن تعدد تأويلاته.

---

(1) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

(2) الشاعر الجاهلي الشاب: 44.

(3) ينظر: ديوانه: 23.

(4) ينظر: الشاعر الجاهلي الشاب: 44.

وتكررت الظاهرة أيضًا في قوله:

رَأَيـــتُ بَـــني غَـــبراءَ لا يُنكِـــرونَني   وَلا أَهـلُ هَـذاكَ الطِّـرافِ المُمَـدَّدِ[1]

فالأعلم يرى أنّ معناه: يعرفني الفقراء والأغنياء فأعطي الفقراء وأحسن إليهم وأنادم الأغنياء وأخالطهم[2]، في حين يرى التبريزي أنه عنى ببني غبراء الفقراء والأضياف، والمعنى: أنهم يجيئون من حيث لا يحتسبون[3].

وكلام الأعلم فيه استجلاء أعمق للصفة التي يدّعي الشاعر الاتصاف بها وهي الكرم والحس الاجتماعي الذي يجعله صديقًا للفقراء نديمًا للأغنياء، كما أنّ فيه إيحاءً بأنه يتمتع بمنزلة مميزة في القبيلة بعيدًا عن الغنى والفقر، ويمكن إضافة الأضياف عند التبريزي إلى هاتين الفئتين وهو عنده يظهر بمظهر المنجد الذي تقودهم الظروف إليه، وفي هذا الجزء من المعنى نوع من الانتقاص من المكانة التي يدّعيها الشاعر لنفسه فكأنه بذلك يعترف بأنّ الناس لا تقصده لأنه مشهور ومعروف بالكرم أو الغنى، بل يأتونه فيصيبون الخير من حيث لا يحتسبون.

ومما اختلفوا فيه من نصوصه ما جاء في قوله أيضًا:

فَـإِن كُنـتَ لا تَـسطيعُ دَفـعَ مَنـيَّتي   فَدَرني أُبادِرها بِما مَلَكَت يَدي[4]

فقد ترجح التبريزي بين معنيين لهذا البيت، أولهما: دعني ولذتي قبل أن يأتي الموت، والآخر: أبادر المنية بإنفاق ما ملكت يدي في لذتي[5].

---

(1) نفسه: 49.

(2) ينظر: ديوانه: 28.

(3) ينظر: شرح القصائد العشر: 171.

(4) الشاعر الجاهلي الشاب: 50.

(5) ينظر: شرح القصائد العشر: 173.

والمعنى الثاني أوسع لأنه نصّ على المعنى الأول وزاد فيه وهو الإنفاق لما ملكت يده ومن جانب آخر فإنّ المعنى الأول يبدو واسعًا أيضًا لأنه يحتمل تقدير الوسائط التي يمكن مبادرة المنية بها وهي كثيرة بخلاف المعنى الثاني الذي يحدد المبادرة بالإنفاق فقط، فمبادرة المنية قد تكون بوسائل يمتلكها كالسيف فيبلي بلاء حسنًا في المعارك أو أن ينفق المال كرمًا أو في مجلس شرب وهي أمور كان من عادتهم أن يفتخروا بها.

ومن شواهد الغموض المؤدي إلى تعدد التأويلات في القصيدة نفسها:

كَأَنَّ حُدوجَ المالِكِيَّةِ غُدوَةً ... خَلايا سَفينٍ بِالنَّواصِفِ مِن دَدِ[1]

قيل في معناه: إنه حسب الإبل سفنًا عظامًا لشدة ولهه إن كان يعني بـ (دد) اللهو[2]، واعترض التبريزي على تشبيه مراكب الحبيبة ورفيقاتها بالسفن كما يومئ بذلك ظاهر البيت[3]، واعتمد على رأي أبي عبيدة بأن السفينة لا يقال لها خلية حتى يكون معها زورق فكأنه شبهها بالخلية من الإبل[4]. ومن هذا القول الأخير لأبي عبيدة استخلاص معنى آخر وهو أنه ربما قصد تشبيه الإبل الصغار مع أمهاتها التي تحمل الحبيبة ورفيقاتها بالسفن كما قصد إلى تشبيه الوادي بالبحر لسعته وهي تقطعه.

وكان بعض شعر عنترة ميدانًا لتعدد التأويلات مما أومأ إلى غموض تراكيبه من ذلك قوله:

عُلِّقتُها عَرَضًا وَأَقتُلُ قَومَها ... زَعمًا لَعَمرُ أَبيكَ لَيسَ بِمَزعَمِ[5]

---

(1) الشاعر الجاهلي الشاب: 30، الحدوج: مراكب النساء.

(2) ينظر: شرح المعلقات السبع: 62.

(3) ينظر: الشاعر الجاهلي الشاب: 50.

(4) ينظر: شرح القصائد العشر: 135.

(5) ديوانه: 187، وفيه: (زعمًا ورب البيت).

يقول الزوزني في معنى الشطر الثاني: أطمع في حبك طمعًا ولا يمكن أن أصلك لما بين الحين من قتال أي أزعم زعمًا ليس بمزعم أقسم بحياة أبيك إنه كذلك[1]، وينقل التبريزي رأي أبي عمرو الشيباني الذي يقرر أنّ معناه الطمع مني بحبها على الرغم من كل شيء أو أن المعنى: أنني أحبها وأقتل قومها زعمًا مني أي كي أحبها كما أزعم وأقتل قومها[2]. والتبرير الذي يزعم الزوزني أنّ الشاعر يقدمه وهو عدم قدرته على الوصول إلى الحبيبة بسبب القتال ينأى بالمعنى الأول عن المعنى الثاني الذي يتضمن اندفاعًا أوضح نحو المرأة من خلال الطمع في نيل حبها على الرغم من قتله لقومها، كما أنّ هذا المعنى نفيًا لإمكانية أن يجتمع الحب وفعل القتل عنده، وبذلك يقترب من أسلوب البيت الذي تطغى عليه سمة الاستنكار.

ومن ذلك قوله مخاطبًا صاحبته:

إِن كُنتِ أَزمَعتِ الفِراقَ فَإِنَّما ... زُمَّت رِكابُكُمُ بِلَيلٍ مُظلِمِ[3]

يقول الزوزني: إن معناه يحتمل وجهين، أولهما: إن وطنت نفسك على الفراق فإن إبلكم قد زمت بليل وقد شعرت بها، والآخر: أزمعت على الفراق وزمت إبلكم بليل مظلم على تقدير معنى الشرط في الوجه الأول والتوكيد في الوجه الثاني[4].

أم التبريزي فيؤكد أنّ المعنى: أنّ هذا الأمر أحكمتموه ليلاً وكأنّ جمالكم زمت في ذلك الوقت وأنّ الشاعر خص الليل لأنه وقت صفاء الأذهان والقلوب فلا تشغل بمعاش ولا غيره[5]. ولا يبعد أن يحتمل البيت معنى عدم القدرة على تنفيذ ما زعموا عليه من أمر

---

(1) ينظر: شرح المعلقات السبع: 193.

(2) ينظر: شرح المعلقات العشر: 324.

(3) ديوانه: 188، زمت: أي شدت بالأزمة.

(4) ينظر: شرح المعلقات السبع: 194.

(5) ينظر: شرح القصائد العشر: 326.

الرحيل علنًا وفي وضح النهار فاختاروا الليل حتى لا يشعر بهم أحد مخافة منهم وتحسبًا لأمرٍ مستكره.

كما تكررت الظاهرة في قوله أيضًا:

إِن تُغــدِفي دونــي القِنــاعَ فَــإِنَّني طَــبٌّ بِأَخــذِ الفــارِسِ المُستَلئِمِ[1]

فيورد الزوزني في تفسيره معنيين، أولهما: إن استترت عني وأرخيت قناعك فإني حاذق بأخذ الفرسان الدارعين فلا ينبغي أن تزهدي فيَّ مع بسالتي وبأسي، والآخر: إذا لم أكن عاجزًا عن صيد الفرسان الأشداء فكيف أعجز عن اصطيادك والظفر بقلبك[2]، أما التبريزي فيرى أنّ المعنى: إن نبت عينك عني فأرخيتِ دوني قناعكِ فإنني حاذق بأخذ الفرسان[3].

وتأويل التبريزي للمعنى يُظهر نوعًا من رد الفعل الذي بدر عن الشاعر بعد أن انصرفت عنه المرأة، في حين يثبت رأيا الزوزني حالةً من التواصل بين الشاعر والمرأة ليتلازم الفعل البطولي مع العشق عنده وينفصلان على رأي التبريزي.

وفي شعر الحارث بن حلزة اليشكري نصوص أغلق معنى الخطاب فيها فاختلف في تأويلها من ذلك قوله:

قَبلَ ما اليَومِ بَيَّضَت بِعُيونِ الـ ـناسِ فيها تَعَيُّطٌ وَإِباءُ[4]

يقول الزوزني: إنّ معناه قد أعمتْ عزتنا قبل هذا اليوم عيون أعدائنا من الناس الذين يحسدوننا حتى كأنهم قد أصيبوا بالعمى عندما نظروا إلينا لفرط كراهيتهم لنا[5]، أما

---

(1) ديوانه: 205، الطب: الحاذق.
(2) ينظر: شرح المعلقات السبع: 203.
(3) ينظر: شرح القصائد العشر: 347.
(4) ديوانه: 11.
(5) ينظر: شرح المعلقات السبع: 222.

التبريزي فيرى أنه يحتمل معنيين، الأول: إنّ عزتنا تمنعنا من أن نستضام، الثاني: لنا عزة طويلة غير ناقصة وإباء[1].

ولا يبعد أن يكون المعنى: أنّ فعالهم كانت بيضاء في العيون أي ساطعة، وأراد بالبياض المآثر الخالدة والأعمال الحسنة وما بين المعاني السابقة فرق واضح يتمثل في اختلاف وحدات المعنى المستخدمة في تفسير النص ورؤيته، فالزوزني قد فسر النص اعتمادًا على جمع معاني مفرداته للوصول إلى المعنى العام، في حين تميزت رؤية التبريزي للنص بسمة استنتاجية تتجاوز المعنى الظاهر إلى تتبع ارتباطاته الأخرى.

ومما اختلفوا في تفسير معناه بسبب غموض تراكيبه قوله أيضًا:

وَكَأَنَّ المَنُونَ تُرْدِي بِنَا أَرْ ... عَنَ جَوْنًا يَنجابُ عَنهُ العَماءُ[2]

يقول الزوزني: إنّ معناه: كأن الدهر حين يرمينا بالمصائب يرمي جبلاً أسود ينشق عنه السحاب فيحيطه ولا يبلغ أعلاه، فطوارقه ونوائبه لا تؤثر فينا لسمونا وعزتنا[3]، أما التبريزي فيرى أنه يحتمل معنيين، أولهما: أنّ لهم عزة ومنعة فحين يرميهم الدهر فكأنه يرمي جبلاً شامخًا، وهذا المعنى يوافق معنى الزوزني السابق، الثاني: أنّ الدهر يرميهم بنوائب مثل هذا الجبل وأنّ في عزتهم ومنعتهم ما يرده ويقف في وجه نوائبه[4].

إنّ اختلاف نسبة أجزاء المعنى إلى المفردات قد سبّب اختلاف الوظيفة المعنوية للجبل (الأسود أو الشامخ)، فهو مرة يعني هؤلاء القوم أنفسهم، وثانية يعني المصائب نفسها، وتأمل النص يمدنا بمعنى ثالث محتمل يتعلق بالجبل نفسه، فقوله: (تردى بنا أرعن) قد يكون بمعنى تضربنا المنون بالمصائب الكثيرة وكأنما تضربنا بجبل أرعن صلب وشامخ وهكذا يصبح هذا التعدد في التفسيرات إشارة حاسمة إلى غموض النص.

---

(1) ينظر: شرح القصائد العشر: 445.

(2) ديوانه: 11، أرعن: جبل له أطراف، العماء: السحاب الأبيض.

(3) ينظر: شرح المعلقات السبع: 223.

(4) ينظر: شرح القصائد العشر: 446.

والأمر نفسه في قوله أيضًا:

إِن نَبَشتُم ما بَينَ مِلحَةَ فَالصا   قِبِ فيهِ الأَمواتُ وَالأَحياءُ[1]

يقول الزوزني: المعنى إنْ بحثتم عن الحروب التي نشبت بيننا في ما بين هذين الموضعين لرأيتم أن هناك قتلى لم يثأر لهم أحد، وهم الأموات عنده، وآخرين أخذ لهم بثأرهم وسماهم الأحياء وأنّ دماءهم لم تذهب هدرًا والأحياء هم قتلى قومه والأموات قتلى تغلب[2].

أما التبريزي فيرى أنّ للبيت معنيين، أولهما: إن ذكرتم ما كففنا عنه ولم نذكره نبشتموه فلنا الفضل في ذلك، والآخر: إنكم تعتدون علينا بذنوب الأموات وما فعلوا وذنوب الأحياء وما فعلوا[3].

وقد يحتمل المعنى أنكم إن فتشتم الوقائع التي جرت بيننا في هذين الموضعين لوجدتم القتلى والأحياء الذين تبقوا يشهدون لنا بالتقدم أو القتلى الذين كانوا طمعًا لسيوفنا والأحياء الذين منّنا عليهم بالبقاء يشهدون لنا بحسن بلائنا.

ومما جاء من هذه الظاهرة في شعر لبيد بن ربيعة العامري قوله:

وَكَثيرَةٍ غُرَباؤُها مَجهولَةٍ   تُرجى نَوافِلُها وَيُخشى ذامُها[4]

فالزوزني يقول إنّ المعنى: رُبَّ دار كثيرة الوافدين لأنها دار ملوك فيفدها الغرباء الذين يجهل بعضهم بعضًا فترجى عطايا أهلها وتُخشى المعايب التي قد تصيب جالسيها[5]، أما التبريزي فيرى أنّ المعنى يحتمل أوجهًا كثيرة منها: رُبَّ خطةٍ قد جهل القضاء فيها

---

(1) ديوانه: 11.

(2) ينظر: شرح المعلقات السبع: 224.

(3) ينظر: شرح القصائد العشر: 448.

(4) شرح ديوانه: 317.

(5) ينظر: شرح المعلقات السبع: 156.

وعميت جهاتها، والآخر: رُبَّ حربٍ كثيرةٍ غرباؤها لاختلاف الناس الذين شاركوا فيها، وقيل المعنى: رُبَّ جماعةٍ مختلفة رجالها ومشاربهم أو أرض يضل بهم من سلكها إذا جهل طرقها، وقيل: إنه خص بها قبة الملك النعمان التي يفد إليها الكثير من الناس الذين اغترب بعضهم عن بعض لاختلاف أصولهم[1].

ونظرة التبريزي إلى البيت تتسم بالشمول لا لأنها فسرت ما لم يسمه الشاعر ولم يصرح به وأولت المعنى بالخطة والحرب والجماعة وغيرها من المعاني فقط، وإنما لأنه كان يتبع كل معنى بتتمة مختلفة، لا بل يفترض أنه مكان محدد هو (قبة الملك) اعتمادًا على ارتباطات تاريخية تتعلق بصلة الشاعر وقومه بالملك، وعلى الرغم من أنه قد نقل أوجهًا مختلفة إلا أنّ ذلك لا يمنع أن يكون مقتنعًا بها، وعلى أية حال عبرت عن سعة أفق الشارح العربي القديم وقدرة النص على مدِّهِ بتأويلات وهو الأمر الذي تكرر في البيت اللاحق، حيث يقول الشاعر:

أنكَرتُ باطِلَها وَبُؤتُ بِحَقِّها ... عِندي وَلَم يَفخَر عَلَيَّ كِرامُها[2]

إذ يرى الزوزني أنّ المعنى: أنكرت باطل دعاوى أولئك الرجال الذين فيها وأقررتُ بالحق الذي أعتقد أنه كذلك ولم يفخر عليَّ أحد منهم[3]، أما التبريزي فيرى أنّ معنى بؤتُ بحقها، أي احتملتُه ولزمتُهُ وفخري بيّنٌ ظاهر، وأنّ المعنى: بُؤْتُ بحقي ففخرتُ بذلك وارتفعتْ منزلتي بين الحضور وأنكرت ما فخرت به الوفود من الباطل[4].

وما بين معنى استجلاء الحق ومؤازرته والوقوف بوجه الباطل مهما كانت منزلة أنصاره وأصحابه وبين معنى أن يكون على حق وترتفع منزلته بذلك الموقف فرق واضح، وما دام البيت مرتبطًا بالبيت السابق فلا بدَّ من التركيز على أنّ بعض المعاني ترجح معاني

---

(1) ينظر: شرح القصائد العشر: 302.

(2) شرح ديوانه: 318، بؤت: اعترفت.

(3) ينظر: شرح المعلقات السبع: 157.

(4) ينظر: شرح القصائد العشر: 304-305.

سابقة، فكلام الزوزني هنا يصرف معنى البيت السابق إلى الجماعة والقبة التي يجتمع فيها الرجال ذوو الانتماءات المختلفة، وقد يكون المعنى المحتمل الحرب ورجاحة الرأي الذي تتطلبه، مما استطاع الشاعر أن يتفوق فيه على غيره، ولا يمكن تجاوز فكرة الجرأة التي قد ينصرف المعنى إليها فيفخر برد الباطل الذي يدور فيها (أيًا كانت) من قول أو فعل بجرأة وشجاعة في الاعتراف بالحق حتى ولَمَ كان على حسابه ولم يجارهِ في هذا أي من الحضور على اختلاف منازلهم.

ومن نماذج الخلاف في تفسير المعنى لغموض النص ما جاء في قوله:

فَاقنَع بِما قَسَمَ المَليكُ فَإِنَّما ... قَسَمَ الخَلائِقَ بَينَنا عَلّامُها[1]

يقول الزوزني: المعنى فاقنع أيها العدو بقسمة الله لأن قسّام المعايش والخلائق قسم لكل ما استحقه من كمال ونقص ورفعة وضعة وهو أعلم بذلك[2]، أما التبريزي فيرى أنّ معناه: أنّ الذي قسم لنا أعطانا أفضل الحظ كأنه يصف ما فضلوا به[3]. وقوله: (قسم الخلائق) يومئ إلى فخره بعزة قومه الذين شاء له الله أن يكون منهم وسموهم ويقارنهم بالخصوم الذين جعلهم الله في الطرف المعاكس من حيث صفاتهم وأخلاقهم.

ومنه قوله:

وَهُمُ العَشيرَةُ أَن يُبَطِّئَ حاسِدٌ ... أَو أَن يَميلَ مَعَ العَدُوِّ لِئامُها[4]

يقول الزوزني: المعنى أنهم يتعاضدون كراهية أن يعيق الحساد بعضهم عن نصر بعض وكراهية أن يميل لئامها إلى الأعداء ويظاهروهم على الأقارب[5]، أما التبريزي فيرى

---

(1) شرح ديوانه: 320.

(2) ينظر: شرح المعلقات السبع: 160.

(3) ينظر: شرح القصائد العشر: 313.

(4) شرح ديوانه: 321.

(5) ينظر: شرح المعلقات السبع: 162.

أنه يحتمل أحد معنيين، أولهما: هم العشيرة التي لا يقدر حاسد أن يبطئ الناس عنهم بسوء، والآخر: هم العشيرة الذين يقومون بأمرنا من أن يبطئ حاسد فيقول: قد أبطأوا في أمرهم ولم يجعلوا الغوث حسدًا منه لهم[1].

وملاحظة المعاني المفترضة للنص تكشف الاتفاق في تأكيد تعاضد القوم وتآزرهم ضد الخصوم، إلا أنّ الاختلاف جاء في تأويل مواقف الخصوم التي تنوعت بين تقدير تفكك صفوفهم أو المراهنة على ضعاف النفوس منهم، وهذا التنوع في التأويل يومئ إلى غموض النص.

وقد ظهر غموض معنى الخطاب في جانب من شعر المثقب العبدي الذي اختلف بعض شراح شعره فيه، ومن ذلك قوله في سياق الظاهرة نفسها:

فَلا تَعِدي مَواعِدَ كاذِباتٍ ... تَمُرُّ بِها رِياحُ الصَّيفِ دوني[2]

فقد أراد بقوله: (رياح الصيف) رياح الصيف والشتاء فاجتزأ بواحد منهما، وعلى هذا الوجه جاء قوله تعالى: ﴿سَرَٰبِيلَ تَقِيكُمُ ٱلۡحَرَّ وَسَرَٰبِيلَ تَقِيكُم بَأۡسَكُمۡۚ﴾[3]، أي الحر والبرد[4]، أما التبريزي فيرى أنّ الشاعر إنما خص رياح الصيف دون غيرها لأن الخير يقل فيها ويكثر غبارها ولا مطر فيها[5].

وربما أراد بقوله هذا أنّ مواعيد هذه المرأة الكاذبة تشبه الغيوم الخفيفة الخالية من المطر التي تجلبها رياح الصيف.

ولكل معنى ميزة، فالمعنى الأول يؤكد استمرار الوعود الكاذبة في الصيف والشتاء، أي إنّ هذه المرأة اعتادت على ذلك الأمر، أما المعنى الثاني فيؤكد شدة الموقف ووطأته على

(1) ينظر: شرح القصائد العشر: 316.
(2) شعر المثقب العبدي: 28.
(3) سورة النحل: من الآية 81.
(4) ينظر: شعره: 29، والتأويل لشارح الديوان الذي لم يهتدِ المحقق إلى حقيقة اسمه.
(5) ينظر: شرح اختيارات المفضل: 3/ 1247.

الشاعر ما دامت رياح الصيف تومئ إلى قلة الخير وانعدام المطر، الأمر الذي يؤكد تنوع الانطباعات التي يمكن أن تتشكل لدى المتلقي عند قراءة النص.

ومن شواهد غموض النص المؤدي إلى اختلاف تفسير معنى التركيب عنده أيضًا قوله:

لَعَلَّكِ إن صَرَمتِ الحَبلَ مِنّي ... أكونُ كَذاكَ مُصحِبَتي قَروني[1]

والمعنى قد يحتمل: لا تصحبني نفسي على ذلك ولا تطاوعني على الصرم الذي تؤتينه[2]، أما التبريزي فيرى أنّ المعنى يحتمل: «إن كنتِ تطمعين إذا قطعتِ الحبلَ مني في الاكتفاء من دوني والاستغناء عني فلعلي أكون كذلك وتتابعني نفسي على الصبر عنكِ»[3]، والمعنى الأول لشارح الديوان ينفي فيه الشاعر قدرته على مقابلة الهجر بمثله لأن نفسه لا تطاوعه على ذلك، أما المعنى الثاني ففيه شيء من احتمال مقابلة الفعل وما بين الموقفين فرق واضح كان سببًا في وسم النص بالغموض.

ومما اختلفوا فيه لغموض معناه قوله أيضًا:

كَأنَّ نَفِيَّ ما تُنفي يَداها ... قِذافُ غَريبَةٍ بِيَدَي مُعينِ[4]

المعنى: أنّ ما تنفي يداها من الحصى يشبه حجارة تقذفها ناقة غريبة أتت لتشرب من حوض فرُميت وأبعدت عنه وهو رأي الشارح[5]، أما الأنباري فيرى أنّ معنى قوله:

---

(1) شعره: 34.

(2) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

(3) شرح اختيارات المفضل: 3/ 1254.

(4) شعره: 37.

(5) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

(الغربية) هي المرضخة التي يكسر بها النوى الذي سيقفز من شدته وإن كان صاحبها له معين سيكون قذف النوى منها أشد[1].

والظن أنّ المعنى: تشبيه الحصى الذي تقذفه في سيرها بما تقذفه الرحى التي يعمل عليها أجير قد بدأ للتو عمله فهو في أكمل النشاط مما يجعلها تقذف النوى بشدة، وقد عمد الشاعر إلى تصوير شدة سير الناقة وسرعته من خلال لازمة معنوية هي صورة تطاير الحصى الذي يشبه بدوره صورة أخرى كانت هي السبب في تعدد تأويلات البيت وغموضه الذي ما كان سيحصل لو كان الشاعر قد اكتفى بالقول: إنّ الناقة تسرع في سيرها وتقذف الحصى خلال ذلك.

ومما اختلفوا فيه بسبب غموض تراكيبه قوله أيضًا:

إنَّ بَـذلَ المـالِ في العِـرضِ أَمَـم يَجعَـلُ المـالَ عَطايـا جَمَّـةً[2]

فهو يحتمل أنه لا يمنع المال فيشتم عرضه لذلك وهو رأي الشارح[3]، في حين يرى التبريزي أنّ معناه: أنّ إنفاق بعض المكارم هو أمر مقصود وليس إسرافًا[4].

ولا يبعد أن يكون معناه: أنّ الممدوح يهب المال الكثير لقناعته بأنّ بذلَ المال يقي العِرض من دنس الأقاويل السيئة ويجعل لصاحبه حصانة عن السوء، وأنّ بذل المال لهذه الغاية إنما يمثل ضربًا من الاستقامة التي هي من معاني (أمم)[5].

---

(1) ينظر: ديوان المفضليات: 584.

(2) شعره: 44.

(3) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

(4) ينظر: شرح اختيارات المفضل: 3/ 1274.

(5) ينظر: المشترك اللغوي: 255.

ومن نماذج هذا النمط من الغموض ما جاء في شعر علقمة الفحل في قوله:

إِذا غابَ عَنها البَعلُ لَـم تُفـشِ سِـرَّهُ وَتُرضي إِيابَ البَعلِ حـينَ يَـؤوبُ[1]

يرى التبريزي أنّ معنى قوله: (لم تفشِ سرَّهـ): لم تحدّث عنه بفاحشة فتصون سره عندها، وهذا يدخل فيه كل حق للزوج[2]، أما البطليوسي فيرى أنّ معناه: إذا غاب عنها بعلها لم تخنهُ بأن تتخذ خليلاً غيره تفشي سره إليه[3]، وهذا الأخير قريب من رأي المفضل الضبي[4]، وقد يعني أنها لم تُظهر لأحد ولم تقع عليها عين، أي إنها نفسها سره[5].

وفي البيت غموض آخر بسبب اختلاف دلالة قوله: (تُرضي إياب البعل)، إذ قد يحتمل أنّ المرأة لا تحدث بعده مكروهًا ولا يتحدث عنها بفاحشة، أو أنه إذا رجع إليها أرضته في جميع أمورها ووجد عنها كما يحب[6]، ويبدو واضحًا اختلاف دلالتي التركيب الأول، في حين أنّ الثاني متفاوت في تأويليه المحتملين من حيث الشمول، إذ إنّ المعنى الثاني أكثر شمولاً، وربما كان المعنى الأول أحد دلالاته، على أنّ هذا البيت نموذج متميز لغموض النص الناشئ عن تعدد معاني تركيب أو تراكيب فيه؛ لأنّ المتلقي لا يجد صعوبة في تفسير مفردات التراكيب، لكن السياق والصياغة كان لهما أثر واضح في تعمية البيت وتحميله بمضامين كانت محصلتها هذا الاختلاف في التأويل مما يعني غموضه في نهاية المطاف.

---

(1) ديوانه: 33.

(2) ينظر: شرح اختيارات المفضل: 3/ 1578.

(3) ينظر: شرح الأشعار الستة: 1/ 535.

(4) ينظر: ديوان المفضليات: 768.

(5) نفسه: 769.

(6) ديوان المفضليات: 768-769.

كما كان تعدد تأويلات التركيب إشارة إلى غموض قول علقمة:

وَالمـالُ صـوفُ قَـرارٍ يَلعَبـونَ بِـهِ ... عَلـى نِقادَتِـهِ وافٍ وَمَجلـومُ[1]

يرى الضبي أنّ المعنى: «منهم من يعطي القليل ومنهم من يعطي الكثير، كما أنّ الصفوف على النقد قليل وكثير، فاللفظ على الصفوف والمعنى على المال»، في حين يضيف أحمد بن عبيد أنّ هذا المال كثير عند البخلاء لمنعهم إياه، وقليل عن الأسخياء لبذلهم له[2].

ويبتعد الرستمي فيما نقله عن يعقوب بالمعنى فيرى أن التركيب يدل على اختلاف الناس ما بين غني مكثر وفقير لا مال عنده كاختلاف النقد (أي صغار الغنم) الذي يتفاوت في كثرة ما عليه من الصوف[3].

وعلى الرغم من تأكيد المعاني الثلاثة فكرة القلة والكثرة، فإن الاختلاف جاء في فكرة العطاء في المعنى الأول وفكرة البخل والكرم في المعنى الثاني وفكرة الغنى والفقر في المعنى الثالث، ولا يكاد النص يفصح إلا عن القلة والكثرة، وافتراض المعاني الثلاثة أكد غموض النص بسبب تفاوت تفسيراته التي يمكن أن نضيف إليها بُعدًا تفسيريًا آخر وهو أنّ المال كهذا الصوف منه ما ينمو بكثرة ومنه ما ينمو بقلة لأنه قال: (يلعبون بهـ)، وحيث البذل يعيق تكثيره والإقتار الذي ينميه.

ومن شواهد غموض النص الذي نجم عنه تعدد تفسيرات أحد تراكيبه قوله كذلك:

وَالجَهـلُ ذو عَـرَضٍ لا يُـستَرادُ لَـهُ ... وَالحِلـمُ آوِنَـةً في النـاسِ مَعـدومُ[4]

---

(1) ديوانه: 65.

(2) ينظر: ديوان المفضليات: 810.

(3) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

(4) ديوانه: 66.

ففي قوله: (والجهل ذو عرض) آراء تفاوتت في دلالتها إذ يرى المفضل الضبي أنّ معناه لا يراد ولا يطلب فيعرض لك وأنت لا تريده ولا تسعى إليه، في حين يرى غيره بأن المعنى: أنّ الناس يسرعون إلى الشر ومتى ما أرادوه وجدوه[1].

وبالعودة إلى معنى (عرض) نجد أنه الظهور[2] مما يصرف المعنى إلى أنّ الجهل كثيرًا ما يظهره الإنسان من خلال تصرفاته ونظراته إلى الأمور على عكس الحلم الذي يقل في تصرفاته، والإنسان ميّال بطبعه إلى الخطأ في الحكم على الأمور، وقوله: (لا يستراد له) يمكن أن يدل على أنّ الجهل وسوء التقدير الأمور جزء من تفكير الإنسان ولا حاجة به إلى السعي إليه وطلبه.

ومما اختلف في تأويل معناه بسبب غموضه عند علقمة أيضًا قوله:

وَمــا أنــتَ أم مــا ذِكرُهــا رَبَعِيَّــةً   يُخَــطُّ لَهــا مِــن ثَرمَــداءَ قَليــبُ[3]

فالتأويل عند التبريزي: أي شيء ذكرها وقد طال بينك وبينها البعاد في هذا المكان[4]، أما البطليوسي فيرى أنّ المعنى: أنّ هذه المرأة مقيمة بهذا المكان الذي اختط فيه واحتفر ماء تقيم فيه أو أنها باقية في هذا المكان حتى تموت ويحفر لها قبر[5].

ومعنيا البطليوسي يركزان على فكرة الاستقرار والدوام في المكان، أي إنها ستظل بعيدة عنه إلى الأبد حيث إنّ المعنى الذي يراه التبريزي يركز على فكرة بعد الشاعر عن هذه المرأة التي استقرت في هذا الموضع البعيد من غير أي تفصيل لمكوث سيطول، ويمكن وصف رؤية البطليوسي للمعنى بأنها مكانية وزمانية، في حين تقتصر رؤية التبريزي على جانب المكان من المعنى بما يجعل القيمة المعنوية لكلام البطليوسي أعمق منها عند التبريزي.

---

(1) ينظر: ديوان المفضليات: 811.

(2) ينظر: اللسان: (عرض).

(3) ديوانه: 35.

(4) ينظر: شرح اختيارات المفضل: 3/ 1580.

(5) ينظر: شرح الأشعار الستة: 1/ 536.

ومن نماذج غموض النص عند علقمة أيضًا قوله:

كَـأنَّ فـارَةَ مِـسكٍ في مَفارِقِهـا ... لِلباسِـطِ المُتَعـاطي وَهـوَ مَزكـومُ[1]

فالتبريزي يرى أنّ معناه: من يدنُ منها يجدها كأنما أعدّت في مفرق رأسها مسكًا وإن كان مزكومًا فإنه يشمه[2]، في حين يرى البطليوسي أنّ المعنى: تضوّعَ ريح عطر هذه المرأة ولو شاء المتناول إمساكه باليد لاستطاع وكأنه عرض مما يمسك ولم يمنعه حتى زكامه وإن كان مزكومًا من أن يجد ريح طيبها[3]، والمعنى الذي تأوله البطليوسي أقرب إلى تصوير الصفة الأبرز التي يرسمها الشاعر للمرأة وهي طيب ريحها، والنص بعد ذلك يمد المتأمل بأفكار أخرى منها أنّ هذه الصفة دلالة على النعمة والرخاء اللذين تتقلب فيهما المرأة فتنصرف إلى الاهتمام بنفسها ولا تنشغل بأمور يتكلفها الخدم، والأمر الآخر أن تكون رائحة هذه المرأة طيبة بذاتها من غير عطر تتعطر به؛ وذلك لأنه استخدم أداة التشبيه (كأنّ) ليشبه حالة واقعة بأخرى تماثلها وليست موجودة حقًا.

كما تكرر في قوله أيضًا:

هَل ما عَلِمتَ وَما استودِعَت مَكتـومُ ... أم حَبلُها إذ نَأتـكَ اليَـومَ مَـصرومُ[4]

يقول الرستمي في معناه: «هل تكتم السر الذي علمت وما كان بينها وبينك وتكتم ما استودعتك من حبها إرادة الوفاء لها أم تصرمها إذا نأت عنك»[5]، في حين يرى غيره أن

(1) ديوانه: 53.

(2) ينظر: شرح اختيارات المفضل: 3/ 1604.

(3) ينظر: شرح الأشعار الستة: 1/ 554.

(4) ديوانه: 50.

(5) ديوان المفضليات: 786.

المعنى: «هل ما علمت مما كان بينك وبينها ما استودعت من حبها مكتوم عندها فهي على الوفاء أم قد تصرمت»[1].

والاختلاف الأساسي بين المعنيين يظهر في الجزء الثاني من المعنيين، إذ يبدو الرجل مستودعًا للسر في المعنى الأول، في حين أنّ المرأة هي مستودعه في المعنى الثاني، وكذلك نية الوفاء أو الصرم للرجل في المعنى الأول وللمرأة في المعنى الثاني مما يعني اختلاف جهة المعنى لا تفاصيله وهو خلاف واضح يقوم أساسًا على تقدير محذوف قد يكون متعلقًا بالرجل أو المرأة أي (مكتوم عندك أو عندها) و(مصروم عندك أو عندها) الأمر الذي يشير إلى غموض النص.

وقد تحصَّلَ غموض النص الناجم عن اختلاف دلالة تركيب فيه في قوله أيضًا:

يَحمِلنَ أترُجّةً نضخُ العَبيرِ بها ... كَأنّ تَطيابَها في الآنفِ مَشمومُ[2]

فقوله: (كأنّ تطيابها في الأنف مشموم) قد يكون معناه: كأنّ ريحها في الأنف، أي إنه باقٍ من طيبها ليس مما إذا شُمَّ ثم تُرك ذهبتْ رائحته، ولكنه لا يفارق الأنف وهو قول الأنباري، في حين أنّ شارحًا آخر وهو (أحمد) يرى المعنى: «كأنّ طيبها في أنفها من طيب أنفها فأنت تشمه من أنفها إذا قبلتها»[3].

ويبدو المعنى الأول أوقع في النفس لأنه يوحي بمعانٍ أخرى منها: أنّ طيب هذه المرأة كان مميزًا إلى درجة لم يستطع الشاعر معها أن ينساه وهو أوكد في تثبيت صفة مستحسنة أراد الشاعر أن يثبت اتصاف المرأة بها، على أنّ سبب الخلاف في تفسير المعنى يعود إلى عدم تخصيص الشاعر فقال: (الأنف) من غير تحديد بضمير أو اسم مضاف إليه ولا يمكن أن يكون ظرف الوزن وحده سببًا في ذلك، إذ قد يكون الشاعر تعمد ذلك لإثراء دلالة النص.

---

(1) المصدر والصفحة أنفسهما.

(2) ديوانه: 51.

(3) ينظر: ديوان المفضليات: 790، قد يكون المقصود بـ(أحمد) هنا أحمد بن عبيد الوارد ذكره في المصدر نفسه: 810.

ومما قد اختلفوا في تأويل معناه لغموض التركيب فيه قوله أيضًا:

وَقَــد غَـدَوتُ عَلــى قِرنــي يُـشَيِّعُني   مــاضٍ أخــو ثِقَــةٍ بِـالخَيرِ مَوسـومُ[1]

يقول التبريزي في معناه: أنا واثق بجرأة قلبي المعروف بذلك[2]، أما البطليوسي فيرى تعلق المعنى بالسيف فهو ذو قوة موثوق به، وقد علم منه الفوز والظفر[3].

ولا يبعد أن يكون المقصود بكلام الشاعر رفيقًا مضى مع الزمن موثوقًا به وبخصاله المعروفة، وربما وسمه بما يسم به السيف من حدة، فهو حازم كالسيف لا ينثلم له عزم ولا يلين، وهذا التعدد في إمكانات التأويل يؤكد غموض النص.

ومن شواهد الظاهرة عند امرئ القيس ما جاء في قوله:

أرى أمَّ عَمــروٍ دَمعُهــا قَــد تَحَــدَّرا   بُكاءً عَلى عَمروٍ وَمـا كـانَ أصـبَرا[4]

قيل في معناه: إنّ السير بعيد وإنها باكية على ابنها لبُعدها عنه وشوقها إليه وما أصبرها قبل فراقها لابنها، وقيل: إنّ المعنى: ما كان عمرو أصبر من أمه حين بكى لما رأى الموت دونه[5]. وهناك من يرى أنّ أم عمرو هي ابنة الشخص الذي يتحدث عنه الشاعر، وذلك لبُعدها وشوقها لديار أهلها فبكى عمرو لبكائها لما رأى من طول سفره مع الشاعر، أي لم أجده أصبر من ابنته على سلوك الدرب وفراق الأهل[6]، وربما كان المعنى يحتمل أنّ أم عمرو قد بكت كما بكى (ابنها أو أبوها) الذي لم يصبر على فراقها لأنّ الرؤية لم تتحقق فعلاً بسبب بُعد المرأة عن الشاعر.

---

(1) ديوانه: 71، يشيعني: يجرئني.

(2) ينظر: شرح اختيارات المفضل: 3/ 1624.

(3) ينظر: شرح الأشعار الستة: 1/ 572.

(4) ديوانه: 69.

(5) ينظر: المصدر والصفحة انفسهما.

(6) ينظر: أخبار المراقسة: 74.

ومن التراكيب التي اختلف الشراح في تفسيرها الشطر الثاني من قول امرئ القيس:

نَطعُنُهُم سُلكى وَمَخلوجَةً ... كَرُّكَ لَأمَينِ عَلى نابِلِ[(1)]

فيحتمل أقوالاً عدة منها: أنّ النابل هو الشخص الذي يحمل النبل، واللأمان سهمان، فيصبح المعنى العام: رد عليه السهمان لكي يستأنف الرمي، وقيل: النابل هو الذي يريش النبل حيث يسرع في مناولته السهم كي لا يقع الفتور، والإبطاء كناية عن السرعة في الرمي، وقيل: إنه قصد بذلك رد السهمين على صاحب سهام دفعهما إليه لينظر إليهما، فإذا ألقاهما إليه لم يقعا مستويين على جهة واحدة، ولكن أحدهما ينحرف والآخر يسير مستويًا بسبب ارتباك الرامي في تحاشيه الطعنات[(2)].

والمعنى الكامن وراء الاختلافات يتعدد، فمنه أن يكون ذلك كناية عن شدة الموقف في المعركة مما يستوجب الإسراع في رمي السهام، ومنه أن يكون كناية عن الإحاطة بالعدو ورميه عن اليمين والشمال بقوة تبدو كأنها مضاعفة تشبه الرمي المضاعف لرامٍ يسانده رجلان يناولانه النبل فلا ينشغل بإعدادها، والبيت ينطوي على غموض توصيل معنى الشدة مما غمض تبعًا لهذا التعدد في تفسيراته.

واختلفوا كذلك في تفسير قول امرئ القيس:

فَتوضِحَ فَالمِقراةِ لَم يَعفُ رَسمُها ... لِما نَسَجَتها مِن جَنوبٍ وَشَمأَلِ[(3)]

إنّ هذا التعداد للأماكن التي ما زالت شاخصة في قلبه بأهميتها يعبر عن تمسكه بالماضي وأنها لن تمحى من قلبه كما لم تستطع رياح الجنوب والشمال أن تمحُوَا آثارها، ويعبر تعاقب الرياح هو أيضًا عن تعاقب الحقب الزمنية أو تعاقب الظروف المناخية على

(1) ديوانه: 120، وفيه: (لَفْتَكَ) بدلاً عن (كرُّكَ).

(2) ينظر: التنبيه: 207.

(3) ديوانه: 8.

هذه الأرجاء، كما ذكر أن معنى (لم يعفُ) لم يدرس، فالرسم باقٍ غير دارس، أي فهل عند رسم سيدرس في المستقبل وإن كان الساعةَ موجودًا غير دارس، وقيل: معناه لم يعف رسمها من قلبي وهو دارس من الموضع، ويمكن أن يكون المعنى: أنه لم يزد ولم يكثر فيظهر حتى يعرفه المترسم ويثبته المتأمل، بل هو خافٍ غير لائح ولا ظاهر على أساس أنّ (عفا) من الأضداد المستعملة في الدروس وفي الزيادة والكثرة[1].

ومما اختلفوا في تأويله من شعر الأعشى مما يجنح إلى الغموض قوله:

رَحَلَت سُمَيَّةُ غُدوَةً أجمالَها غَضبى عَلَيكَ فَما تَقولُ بَدا لَها

هَذا النَّهارُ بَدا لَها مِن هَمِّها ما بالُها بِاللَّيلِ زالَ زَوالُها[2]

ففي قوله: (هذا النهار بدا لها) آراء منها: أنه قصد أن هذا الارتحال هو المسبب في همومه نهارًا فما بالنا في الليل إذا قمنا ألمّ بنا خيالها، وقيل: قصد أنّ هذا الهم بدا لها نهارًا والمهم ما همت من فراقه، وقيل: بل هي تخاف العيون وتراقب الوشاة فما بالها بالليل لا تزورني، وقد زال عنها ما تحاذر من الوشاة، ورد بعضهم آخر البيت الأول على أول البيت اللاحق فقال: إنه عنى: بدا لها أن همّت بصرمي نهارًا فما بالها بالليل ليست تدعنا ننامه شوقًا إليها وذكرًا لها[3]، وفي قوله: (زال زوالها) كذلك آراء مختلفة منها قول الأصمعي إنه دعاء على المرأة بأن لا يفارقها همها، أي لا زال همها يزول زوالها، وقيل: إنه دعاء على الهم، أي زال الهم معها حيث زالت، أما أبو عمرو بن العلاء فيرى أنها كلمة يُدعى بها لتترك على حالها، وقيل: بل هو دعاء على خيالها الذي يراوده ليلاً، والمعنى: أذهبَ اللهُ خيالَها عني كما ذهبت فأستريح، ويرى الأخفش بأنه دعاء على الليل، والمعنى: أزال الله الليل الذي نقاسي فيه ما نقاسيه من هجرها نهارًا[4]، وقيل: هو دعاء على سمية بالهلاك وأن

---

(1) ينظر: أمالي المرتضى: 2/ 192.

(2) ديوانه: 77.

(3) ينظر: التنبيه: 204-206.

(4) ينظر: التنبيه: 205.

تذهب عن الدنيا وتزول عن أعين الناظرين، وقيل: بل هو دعاء لسمية نفسها لا عليها، أي زال سبب حدوث الرحيل في النهار والليل، أي زال عنها همها بذلك[1]. وربما كان لظروف الوزن والقافية أثرها في لجوئه إلى هذا الأسلوب الذي سبب هذا الخلاف الكبير في تفسير معنى البيتين.

ومما كان غموضه سببًا في تعدد تفسيراته عند الأعشى أيضًا قوله:

أأزمَعتَ مِن آلِ لَيلى ابتِكارا وَشَطَّت عَلى ذي هَوًى أن تُزارا[2]

ففي تفسير الشطر الأول أقوال منها ما جاء عن أبي عمرو بن العلاء أنّ الشاعر كان عندها زائرًا فأزمعَ شخوصًا من عندها، وقال ابن الأعرابي في معناه: إنهم كانوا متجاورين في الربيع، فلما جاء الصيف تفرقوا فانصرف كلٌّ منهم إلى موضعه، ويرى الأصمعي أنّ معناه: تكون عند هذه المرأة وأنت تحدّث نفسك بمفارقتها ثم بالرجوع إليها بعد الفراق، أقم عندها ولا تفارقها فإنّ لقاءها بعد الفراق صعب لبُعد دارها[3].

وملاحظة الأقوال الثلاثة تؤكد أنّ التفسيرات المختلفة قد ابتعدت عن المعنى الظاهر كثيرًا، وافترض بعضها إضافات معنوية لا يصرح بها البيت علنًا، وقد قادهم طابع عدم التخصيص الذي انطوى عليه كلام الشاعر إلى تصور الدوافع التي تقف وراءه وهو نموذج متميز لغموض النص لأنّ التفسيرات الثلاثة متباعدة ولا تكاد تلتقي ولو على فكرة جزئية.

وفي شعر الخنساء بعض النصوص التي كان تعدد تأويلات بعض تراكيبها سببًا في غموضها، من ذلك اختلاف الشراح في تأويل قولها:

أَبعدَ ابنِ عَمرٍو مِن آلِ الشَّريدِ حَلَّت بِهِ الأَرضُ أثقالَها[4]

---

(1) ينظر: نفسه: 206.

(2) ديوانه: 95.

(3) ينظر: كتاب الأضداد في كلام العرب: 287.

(4) ديوانها: 78.

ففي قولها: (حلّت به الأرض أثقالها) آراء منها قول أبي عمرو بن العلاء إنّ معناه: زينت الأرض موتاها، وشاطره رواة سليم في ذلك، في حين رأى الأصمعي وعبد الله بن سعيد أنّ المقصود بقولها هذا أنّ معاوية أن ثقيلاً على الأرض لأنه كان يركض هو وأتباعه يقاتلون عليها فلما مات ذهب الثقل عنها[1].

ولا يبعد أن يحتمل المعنى أنّ الأرض ألقت بثقلها على الناس بضيق العيش بعد مقتل هذا الرجل الذي كان يفرج الأزمات عنهم، وتأمل الرأيين السابقين يؤكد أنّ الخلاف الأساسي بينهما يكمن في تفسير معنى (حلّت) ما بيت (زينت) و(أطلقت) وأنّ محاولة تفسير (الأثقال) بشكل مختلف يمنح النص بعدًا تفسيريًا آخر، إذ قد تكون بمعنى الجبال وكأنّ موت هذا الشخص قد هدَّ الجبال لفداحة الخسارة التي لحقت بالناس، كما قد تومئ (الأثقال) إلى معنى القضايا الكبيرة والأشياء المهمة التي تلاشت وتبددت بموت هذا الرجل.

كما كان لغموض قولها الآتي سببًا في تعدد آراء الشراح فيه:

رَفيـــع العِمـــادِ طَويـــل النّجـــا ... دِ ســـادَ عَـــشيرَتَهُ أمـــرَدا[2]

ففي قولها: (رفيع العماد) آراء متعددة منها: أنّ بيته طويل العمد واسعًا أو أنه بيت رجل موسع يطعم تحته ويقري، ويرى الأصمعي أنه مرتفع العمد، أي شريف وهم يمدحون طول العمد ويذمون قصرها[3]، ولا يبعد أن يكون التركيب محتملاً معنى النسب الشريف وتكون تأويلاته المتعددة باتجاهين، أولهما: مادي يتضمن أمور سعة البيت وإطعام الضيوف، والآخر: معنوي يتعلق بعراقة النسب وشرف المحتد.

كما تعددت الآراء في تأويل قولها: (طويل النجاد) كذلك منها أنّ حمائل سيفه طويلة، ويقول الأصمعي: إنها أرادت أنه طويل الجسم، وإذا كان كذلك لم يكن نجاده إلا

---

(1) ينظر: نفسه: 79.

(2) نفسه: 143.

(3) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

طويلاً[1]، والمعنى الداخلي قد يتضمن إشارة إلى معنى الشجاعة والمطاولة في المعارك والمنعة التي يمتاز بها الممدوح بما يحمله معنى (طول النجاد)، وحيث تعلق المعنى بالسيف فهو يصل بسيفه إلى أعتى عدو مهما طال مبتغاه وبُعد مناله وهو تأكيد لقدرته وامتداد بأسه وسطوته على القريب والبعيد.

ومن ذلك الاختلاف في قولها تصف ناقة أخيها:

وَقَد جَعَلَت في نَفسِها أن تَخافَهُ وَلَيسَ لَها مِنهُ سَلامٌ وَلا حَربُ[2]

ففي تفسير الشطر الثاني عدة آراء منها: أنه إذا استزادها بالضرب أو سالمها تصانعه بأن تعطيه ما يريد من سرعة السير، ومنها أنه لا يسالمها ولا يضربها فهي تخافه وإن لم يضربها[3]. ويعكس البيت معنيين يتعلق أحدهما بالناقة وهو الطاعة، والآخر بالممدوح وهو قوة عزمه التي تدفعها لطاعته فلا تتعبه فيلجأ إلى ضربها فيحقق هذا التعدد بُعدًا أعمق للمدح.

ومما اختلفوا فيه أيضًا قوله:

وَكَم مِن فارِسٍ لَكِ أُمَّ عَمروٍ يَحِلُّ بِرُمحِهِ الأُنُسَ الحَرِيدا[4]

فقوله: (يحل برمحه) فيه آراء منها: أنه يجيرهم برمحه كما قال ثعلب، ويرى السُّلَمي أنّ المعنى يرعى الناس بذرى هذا الرجل فهو يحلهم ولولاه لم يحلوا تلك الأرض ولا أكلوا، أما ابن الأعرابي فيقول في ذلك: إنّ الإنسان الذي يرعى في إبله منفردًا يأمن برمح هذا الرجل فلا يطمع به أحد، كما قيل: إنّ المعنى يحلهم ويمنعهم في البلد فهو المُحِل المُطْعِن[5].

---

(1) الديوان: 143.

(2) نفسه: 172.

(3) نفسه: هامش 172.

(4) نفسه: 119.

(5) نفسه: 120.

وفي معنى البيت إشارة إلى إجارته لمن يلجأ إليه طالبًا الحماية فينصره وهو فرد وحيد على خصومه دون أن يهاب قوتهم وكثرة عددهم وتلك إشارة إلى قوته ومنعته.

وفيه قول الحصين بن الحمام الذي كان لغموضه أثر في تعدد تأويلاته:

يَهُزّونَ سُمرًا مِن رِماحِ رُدَينَةٍ إذا حُرِّكَت بَضَّت عَوامِلُها دَما[1]

ففي معنى الشطر الثاني أقوال: منها ما قاله التبريزي من أنّ هذه الرماح سقيت بدماء الأعداء فارتوت منها، فمتى حركت سالت عواملها بما تشربت، وعلى رأيه إنّ المعنى يحتمل الإشارة إلى شهوة الرماح للدماء لأنها تعودت ذلك[2].

ولا يبعد أنّ المعنى قد يحتمل الإشارة إلى شجاعة الفرسان ومهارتهم في القتال، فلا يكاد أحدهم يمسك الرمح ويحركه في المعركة حتى يرويه من دماء الخصوم دلالة على سرعة الفعل كلما حملوا رماحهم للدخول في معركة أصابوا من الخصوم مقاتل كثيرة تنزفها رماحهم بالدماء الغزيرة.

ومن نماذج غموض النص المؤدي إلى تعدد تأويلات تراكيبه في شعر الحصين ما جاء في قوله:

وَأَنجَينَ مَن أبقَينَ مِنّا بِخُطَّةٍ مِنَ العُذرِ لَم يَدنَس وَإن كانَ مُؤلَما[3]

فقوله: (لم يدنس) يعني: لم يدنس بتلك الخطة وإن كان موجعًا لما يجري على أصحابه وهو قول المرزوقي والتبريزي[4]، أما الأنباري فيرى أنّ المعنى: لم يفر فيكون ذلك عارًا عليه وإن كان قد ألم، أو أن من أبقته هذه الحرب فقد أتى بعذر لأنه قد أبلى[5]، وقد

---

(1) ينظر: شرح اختيارات المفضل: 1/ 333.

(2) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

(3) نفسه: 346.

(4) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

(5) ديوان المفضليات: 120.

يوحي النص بمعنى أنه لم يلجأ إلى الغدر على الرغم مما أصابه من الألم، ويبدو أن الغدر يتعلق بالخطة التي أشار إليها الشاعر، كما أنّ ظاهر قوله: (أنجين) يوحي بمعنى أنهم آثروا الانسحاب على الغدر تعينهم على ذلك خيولهم السريعة، وهذا البُعد يضيف معنًى آخر للنص يشكل على المتلقي وينبئ عن غموض النص.

ومما جاء من النصوص المتسمة بالغموض في شعر الشنفرى قوله:

كَأنّ لَها في الأرضِ نِسيًا تَقُصُّهُ   عَلى أمّها وَإن تُكَلِّمْكَ تَبلَتِ[1]

قوله: (وإن تكلمك تبلت) يحتمل أنها تنقطع في كلامها لا تطيله[2]، ويجوز أن يكون المعنى: أنها لنعمتها ينقطع نفَسُها عند المفاوضة[3]، وتأمل المعنيين يؤكد ارتباط المعنى الأول بكلامه المتقدم في أول البيت فهي لحيائها تنظر دائمًا إلى الأرض مطأطئة رأسها كأنما فقدت شيئًا (تقصه) أي تتبع أثره، في حين أنّ المعنى الثاني ينص على تقطع كلامها بسبب نعمتها وبين المعنيين اختلاف واضح سبب غموض النص وتعدد تأويلاته.

ومن نماذج غموض النص الذي تعددت تأويلاته قوله أيضًا:

أُمَشّي عَلى الأرضِ الّتي لَن تَضُرّني   لِأنكِيَ قَومًا أو أُصادِفَ حُمَّتي[4]

فمعنى قوله: (لن تضرني) يحتمل: لا أخاف بها أحدًا لأنها قفر لا أهل فيها فتضره، أو ربما يقصد بذلك أن أهل هذه الأرض يسالمونه فيخرج إلى مقصده ليستغنم أموالهم أو تدركه المنية، والقولان للتبريزي[5].

---

(1) شعره: 95.

(2) ديوان المفضليات: 201.

(3) شرح اختيارات المفضل: 1/ 518.

(4) شعره: 87.

(5) ينظر: شرح اختيارات المفضل: 1/ 522.

ولا يبعد أن يحتمل المعنى أنّه أَلِفَ البقاع الموحشة التي اعتاد أن يرتادها آمنًا على الرغم مما قد يكون فيها من وحوش أو حشرات أو حتى بسبب وعورتها وبُعدها وتعدد أسباب الهلاك فيها.

ومما اختلفوا في تفسيره من شعره أيضًا قوله:

مُصَعلِكَةٌ لا يَقصُرُ السِّترُ دونَها ... وَلا تُرتَجى لِلبَيتِ إِن لَم تُبَيِّتِ[1]

ففي قوله: (إن لم تبيت) رأيان للتبريزي، أولهما: إن لم تبنِ بيتًا، والثاني: إن لم تقصد البيات من قوم أي الإيقاع بهم ليلاً[2].

وتفسير المعنى الأول لا ترتجى أن تكون مقيمة إلا أن تريد ذلك، في حين أنّ تفسير المعنى الثاني لا تحصل على هذه المرأة إلا أن توقع بقومها ليلاً، والنص يحتمل إشارة إلى طبيعة هذه المرأة، فهي مصعلكة أي صاحبة صعاليك، وهم الفقراء فهي فقيرة أيضًا مما يحتمل أن لا أحد يرتجي الزواج فيها بسبب فقرها.

ومن الشواهد الأخرى عنده الأخرى عنده أيضًا قوله:

فَدَقَّت وَجَلَّت وَاسبَكَرَّت وَأُكمِلَت ... فَلَو جُنَّ إِنسانٌ مِنَ الحُسنِ جُنَّتِ[3]

ففي تفسير الشطر الثاني أقوال نقلها التبريزي فقال: إنّ المعنى يحتمل «لو ستر إنسان عن العيون صيانة له عن الابتذال لفعل بهذه، أو يجوز أن يريد لو جنَّ إنسان تفكرًا فيما تفرد به من الجمال لكانت هذه، وقيل: بل معناه لو أُخرج من البشرية إنسان ونُسب إلى الجن لِما

---

[1] شعره: 97، وفيه (عفاهية) بدلاً من (مصعلكة).

[2] ينظر: شرح اختيارات المفضل: 1/ 524.

[3] شعره: 96.

مُنح من الحسن لكانت هذه»[1]، والمعاني الثلاثة التي يوردها التبريزي مختلفة في تفسير البيت الذي كان الشاعر قد صاغه بأسلوب مثير لاحتمالات معنوية عديدة أكدت غموضه.

وثعلبة بن صعير من الشعراء الذين ظهر في جانب من أشعارهم غموض النص الذي أدى إلى اختلاف التفسير، من ذلك قوله:

سَئِمَ الإقامة بَعدَ طولِ ثوائِهِ وَقَضى لُبانَتَهُ فَلَيسَ بِناظِرِ[2]

فقوله: (قضى لبانته) يحتمل معنيين، أولهما: أنّ ما كان يحبسه ويلبثه قضي الأمر فيه، الثاني: أنه قد قضى حاجته من الرفق والمداراة فلا انتظار له[3]، والمعنى الثاني يبدو أكثر تعبيرًا عن حالة هذا الشخص لأنه وفق في رسم حالته النفسية إلا أنه قد يتعارض في قوله: (قضى لبانته) مع قوله: (سئم الإقامة) بمعنى أنّ النص قد ينصرف بسبب هذا التعارض إلى معنى آخر وهو أنه قد ملَّ الإقامة والانتظار في هذا الموضع لأنه يئس من الأمر الذي تاقت إليه نفس فلم يعد به شوق أو حنين كسابق عهده.

ومنه اختلاف تفسير (أقصر همها) في قوله أيضًا:

قَد بِتُّ أُلعِبُها وَأُقصِرُ هَمَّها حَتّى بَدا وَضَحُ النهارِ الجاشِرِ[4]

فقد تحتمل معنى: أجعلها بحيث لا تؤثر عليّ، أو معنى: أزيل ما تهتم به لاشتغالها بي فأنزعها من أوطارها[5]، والمعنى الأول ينص على سعيه لأن يكون همها وشغلها الشاغل، في حين أنّ المعنى الثاني يوحي بسعيه لإزالة الهموم عنها عن طريق مشاغلتها ونيل اهتمامها،

---

(1) شرح اختيارات المفضل: 1/ 520.

(2) نفسه: 2/ 613.

(3) ينظر: نفسه: 2/ 613-614.

(4) شرح اختيارات المفضل: 2/ 627.

(5) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

وبين المعنيين فرق واضح إلا أنّ النص يبدو أقرب إلى المعنى الثاني منه إلى المعنى الأول لقوله: (ألعِبها) أي أغازلها.

ومن الشعراء الذين ظهرت ملامح غموض النص لديهم فسببت تعدد تأويلات تراكيبهم الشاعر الصعلوك تأبط شرًّا الذي قال:

لَئِن ضَحِكَت مِنكَ الإِماءُ لَقَد بَكَت عَلَيكَ فَأعوَلنَ النِّساءُ الحَرائِرُ[1]

فضحك الإماء مما لا قيمة له إذا ما قورن ببكاء الحرائر لاختلاف منزلتيهما مما يعني شرف المرثي ومكانته العالية، وحين نطالع قصة قتل الشنفرى (وهي مناسبة القصيدة) نجدها تشير إلى أنَ قَتَلَتَهُ قد وضعوه في وسط الحي ومثّلوا به قبل أن يقتلوه[2].

وما فعله أعداؤه بعد قتله قد يقود إلى معنى آخر للبيت يتعلق بالأعداء فنساؤهم إماء، أي إنهم خاضعون لغيرهم، أما نساء قبيلة الشاعر فهن الحرائر، وفي ذلك معنى التعريض بالأعداء، ثم المقارنة بين صورتي ضحك الإماء وبكاء الحرائر تفضي إلى ملاحظة تفصيل صورة البكاء فقط، إذ فصله (بالعويل) وفي ذلك إشارة إلى مكانة المرثي، فمظاهر الأسى لمقتله أوسع وأعمق من مظاهر الفرح.

ومن ذلك قوله أيضًا:

لَكِنَّما عِوَلي إن كُنتُ ذا عِوَلٍ عَلى بَصيرٍ بِكَسبِ الحَمدِ سَبّاقِ[3]

فمن معانيه أنّ الشاعر يعوّل في المصادفة على رجل سباق إلى مكارم الأخلاق جامع لمناقب الخير والخصال الحميدة، أو يكون أراد به أنه لا يحزن لما يفوته من خلته حتى يعلن البث ويشتكي الكمد والوجد لصريمة تحدث إلا أنه يحزن إذا فجعه خبر مقتل رجل بهذه

---

(1) ديوانه: 82.

(2) ينظر: نفسه: 84.

(3) ديوانه: 135.

الخصال[1]. وتفصيل المعنى الثاني ذو سمة استنتاجية لما قد يترتب على المعنى من نتائج أو تفاصيل مفترضة، والنص يحتمل اعتماد الشاعر على نفسه أو قلبه في تدبر الأمور واقتحام المواقف الصعبة؛ لأنّ (البصير) في البيت توحي بمعنى التبصر والخبرة في الأمور، ولأنّ الشاعر قد أكد عدم احتمال كونه ذا عول، الأمر الذي يستبعد احتمالية استعانته بأحد أو الاعتماد عليه.

ومما كان تعدد تأويلاته إيماء إلى غموضه ما جاء في قوله أيضًا:

فَـوَاللهِ لَـولا ابنـا كِـلابٍ وَعـامِرٍ ... بَعَـوا أمـرَ غَيّـاثٍ هُـمُ وَالأَقـارِعُ
لَجامَعـتُ أمـرًا لَـيسَ فيـهِ هَـوادَةٌ ... وَلا غُـصَّةٌ وَلَـيسَ فيـهِ تُنـازُعُ[2]

فقوله: (لجامعتُ أمرًا) تندرج تحته عدة معانٍ منها القتل والنفي والأذى والسلب... إلخ مما يمكن تصوره من شخص يذكّر عدوه بما يمكن أن يفعله به، إنّ عدم ميل الشاعر إلى التحديد مستحب في مثل هذه المواقف لأنه يسوق التهديد والوعيد، كما أنّ العودة إلى البيت الأول الذي نصَّ فيه على تحالف من ذكرهم ضده قد يدفع إلى تقدير معنى آخر وهو تحالفه مع أشخاص آخرين ردًّا على ذلك.

ومن نماذج غموض معنى التركيب المؤدي لغموض النص وتعدد تأويلاته قول أبي دؤاد:

يتكـشّفْن عَـنْ صَـرائعَ سـتٌ ... قُـسِّمَتْ بيـنهنَّ كـأسٌ عُقَـارُ[3]

فابن قتيبة يرى أن معنى قوله: (يتكشفنَ عن صرائع ستٌ) أنهم جلسوا يشربون ويأكلون اللحم. ويظهر من كلامه أنه جعل عدد الجلساء ستة، في حين يرى محقق الديوان أنّ

---

[1] نفسه: 392.
[2] نفسه: 111، بعوا: جَنَوا.
[3] شعره (ضمن دراسات في الشعر العربي لغرنباوم): 319.

الكلام يتصل بما قبله فوقعت ستة حيوانات صريعة كأنها شربت من كأس موت واحدة[1]، ولا يبعد أن يقصد ابن قتيبة أن الصرائع الستة كانت حصيلة الصيد الذي كان جزء منه أو كله طعامًا للصيادين.

ومن التراكيب التي تعددت أوجه تفسيرها بسبب من غموض النص ما جاء في قول المتنخل الهذلي:

لَيسَ لِمَيّتٍ بِوَصيلٍ وَقَد ... عُلِّقَ فيهِ طَرَفُ المَوصِلِ[2]

فالشطر الأول من كلامه يحتمل معاني عدة منها: أنّ الحي ليس متصلاً لأن الميت قد ذهب فانقطعت مواصلته[3]، وابن السكيت يرى أنّ المعنى: أنه دعا لهذا الرجل بأن لا يوصل بهذا الميت أي لا يموت معه، أما ابن سيده فيرى أن المعنى أن هذا الرجل لا يوصل بالميت ما دام حيًّا وأنه قد علق فيه طرف الموصل أي سيموت لا محالة، في حين أنّ الباهلي يرى أنّ الحي قد علق به السبب الذي يوصله إلى ما وصل إليه الميت[4].

وافتراض مثل هذه الصلات المعنوية بين الحي والميت التي تنوعت بتنوع التأويل يعود إلى أنّ الشاعر قد ترك المعنى عائمًا من غير تحديد، على أنّ النص لا يحمل أية إشارة يمكن أن تؤكد أيًّا من هذه التفسيرات التي ساقها الشارح لمعنى البيت أو تبطلها، مما يقطع بغموض البيت تبعًا لذلك.

ومن الشواهد الأخرى لهذه الظاهرة ما جاء في قول بشامة بن حري النهشلي:

بيضٌ مَفارِقُنا تَغلي مَراجِلُنا ... نَأسو بِأَموالِنا آثارَ أَيدينا[5]

---

(1) ينظر: هامش شعره: 319.

(2) ديوان الهذليين: 2/ 14.

(3) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

(4) ينظر: اللسان: (وصل).

(5) شرح ديوان الحماسة ــ المرزوقي: 1/ 105.

ففي قوله: (بيض مفارقنا) تكمن عدة معانٍ منها قول المرزوقي من أنهم بيض الأعراض والشمائل والأحساب، وقد تعني أنهم شيوخ يتصفون بالحكمة التي استمدوها من تجاربهم الكثيرة في الحياة، ولهذا وصف مفارقهم بالبيض فهم كبار السن.

ويرى ابن معصوم أن الشاعر قد يقصد أنهم يلبسون الخوذ دائمًا لأنهم في حالة حرب دائمة فتبيض مفارقهم لذلك، وربما قصد أنهم كرام وأهل نسب حيث يكثرون من وضع الطيب فيسرع الشيب إليهم بسبب ذلك[1].

ويمكن تصنيف المعاني السابقة إلى صنفين ينحو الأول منها منحى التأويل المجازي لقوله: (بيض مفارقنا)، والثاني: الذي يمثله الرأيان الباقيان ينحو منحًى افتراضيًا في استنتاج المعنى، وتلك السمة تعتمد على الملاحظات الحياتية وربما التجربة الشخصية، وهكذا فكل يفسر النص بالصيغة التي يراها مناسبة، والمحصلة النهائية تأكيد غموض النص الذي يرشحه اختلاف تفسير التركيب فيه.

ومن شواهد هذه الظاهرة عند الحادرة قوله:

وَمُسَهَّدِينَ مِنَ الكَلالِ بَعَثْتُهُم ... بَعدَ الرُّقادِ إِلى سَواهِمَ ظُلَّعِ[2]

فقوله: (بعد الرقاد) تحتمل أنه بعثهم بعد رقاد الناس أو أنه بعثهم سحرًا فلا وقت للرقاد وهو قول التبريزي[3]، أما التبريزي فيرى أنّ المعنى: لم يدعهم يمتلئون من الرقاد ويستوفونه[4] والظنّ أنه أراد وقت النوم عمومًا، والمعنى: بعثت هؤلاء المسهدين من شدة التعب وقت النوم إلى هذا الهدف أو أنهم لم يتذوقوا طعم النوم بسبب التعب الناجم عن تواصل القتال حتى بعضهم مرة أخرى ليلاً وقت رقاد الناس.

---

(1) ينظر: شرح ديوان الحماسة ـــ المرزوقي: 1/ 105-106، ينظر: أنوار الربيع: 6/ 55-56.

(2) ديوانه: 59، الكلال: الإعياء.

(3) ينظر: شرح اختيارات المفضل: 1/ 330.

(4) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

ومن أنماط غموض التراكيب ما يتعلق بالخطاب، فمن المعروف أنّ لأي حكاية ينقلها الخطاب محورين هما المتكلم والمخاطب سواء في حالة الغيبة أم الحضور، وأي خطاب مهما كان نوعه لا بد أن يتضمن هذين المحورين معًا، وعلى هذا لا توجد قطعة شعرية أو حتى أبيات مفردة تتعلق بأحد المحورين دون الآخر، فلا خطاب بلا متكلم ومخاطب معًا، وبعيدًا عن التداخلات التي تثيرها مصطلحات الدرس النقدي الحديث من شفرة ورسالة ومرسل... إلخ. يتضح أن تعلق الخطاب ـــ بوصفه ظاهرة شعرية ـــ بالغموض الشعري يتأتى من تداخل الأصوات الشعرية الذي قد يكون مقصودًا لدى الشاعر لأسباب فنية، وقد لا يكون مقصودًا تحت ضغط الدافع النفسي، وفي الحالة الأولى ربما يكون السبب تحقيق شمولية في الخطاب (أي أن تتجه القصيدة إلى مخاطب أو مخاطبين حضورًا أو غيابًا)، وربما بقصد تعمية الهدف الحقيقي أو إخفاء المخاطب الحقيقي بسبب الخوف منه أو عليه، أما في الحالة الثانية فقد يمثل الارتباك أو ارتجال القصيدة أو غيرهما أسبابًا واردة لحصول التداخل، ولا نستبعد أن يكون لنظم القصيدة على مراحل أثره في ذلك ما دمنا لا نمتلك أدلة قاطعة على أنّ القصائد التي حملت تلك الظاهرة قد نظمت جميعها مرة واحدة، ونحن نعرف ظروف حفظ الشعر ونقده ولا يعنينا هنا تحديد الأسباب بقدر التركيز على أثرها في النص وأثر ذلك في المتلقي، ولا بد هنا من القول بأنّ وجود قصيدة ذات نسق خطابي واحد لم يكن على ما يبدو أمرًا محتمًا على الشاعر القديم لكن الخطاب الذي يتضمن إحداث الإرباك واستيقاف المتلقي هو الذي يحقق الغموض، وإذا استطعنا استنباط حالة أو سبب عند شاعر أو شعراء متعددين لحصول الانتقال الخطابي دون أن يفصح النص عن ذلك يتحقق الغموض الذي نقصده، أي إننا سنضطر لافتراض أسباب لا يحملها النص، وذلك بالعودة إلى خلفيات النصوص، وأيًا كان الدافع فالمهم أنّ ذلك كان سببًا في اختلاف معنى الخطاب وتعدد تفسيرات الشراح للكثير من النصوص، مما يؤكد أهمية هذه الظاهرة وأبعادها الفنية ووجودها في أشعار كبار الشعراء أو غيرهم.

فمن نماذج هذه الظاهرة ما جاء في شعر امرئ القيس من قوله:

قِفا نَبكِ مِـن ذِكـرى حَبيـبٍ وَمَنـزِلِ بِسِقطِ اللِّوى بَينَ الدَّخولِ فَحَومَـلِ[1]

فقد ذكر التبريزي أنّ (قفا) فيه أقوال عديدة، أحدها: أن يكون خاطب رفيقين، والثاني: أن يخاطب رفيقًا واحدًا وثنّى؛ لأنّ العرب تخاطب الواحد مخاطبة الاثنين بدليل قوله تعالى مخاطبًا مالكًا خازن النار: ﴿أَلْقِيَا فِي جَهَنَّمَ كُلَّ كَفَّارٍ عَنِيدٍ﴾[2].

وسبب هذا النمط من الخطاب بزعمه أنّ أقل أعوان الرجل من إبل ومال اثنان وأقل الرفقة ثلاثة فجرى كلام الشخص على ما ألفه من خطابه لصاحبه[3]، ونقل أبو بكر عاصم البطليوسي رأي الفراء في مخاطبة العرب الواحد والجماعة مخاطبة الاثنين[4]، ومما يؤكد أنّ خطاب الاثنين يمكن أن يستعمل لخطاب الواحد ما جاء في قول امرئ القيس نفسه بعد هذا البيت:

تَـرى بَعَـرَ الأَرآمِ في عَرَصـاتِها وَقيعانِهـا كَأَنَّـهُ حَـبُّ فُلفُـلِ[5]

وذهب باحث معاصر إلى أنّ (قفا) في قول امرئ القيس السابق هما قبيلتا (كندة وحِمْيَر)[6]، وليس الوقوف سوى التأني الذي يطلبه الشاعر منهم لاستذكار الملك والمملكة التي أصبحت جزءًا من ماضٍ مجيد لوم يتبقَّ منها سوى الأطلال.

ومن النماذج الأخرى قوله:

كَـدَأبِكَ مِـن أُمِّ الحُـوَيرِثِ قَبلَهـا وَجارَتِهـا أُمِّ الرَّبـابِ بِمَأسَـلِ[7]

---

(1) ديوانه: 8.

(2) سورة ق: من الآية 24.

(3) ينظر: شرح القصائد العشر: 47.

(4) ينظر: شرح الأشعار الستة الجاهلية: 1/ 67.

(5) ديوانه: 8.

(6) ينظر: نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام: 124.

(7) ديوانه: 9، وفيه (كدينكَ).

فالتبريزي يشير إلى أنّ الكاف في قوله: (كدأبكَ) قد تتعلق بقوله: (قفا نبكِ)، والمعنى: كعادتِكَ في البكاء، وقد تتعلق بـ (شفائي) من قوله: (وإنّ شفائي عبرةٌ... البيت)، والمعنى: كعادتكَ أن تشتفي من أم الحويرث وجارتها، أو أنّ ما أصابك من التعب والنصب من هذه المرأة كما أصابك من هاتين المرأتين[1].

إنّ الإمكانيات التي يتيحها الخطاب بتنوع الوجهات والافتراضات التي تتعلق بهذا التنوع يصب في خاتمة المطاف في خدمة القصيدة وهو يؤكد حالتين، تتعلق الأولى منهما باللغة وميزاتها التي تتيح مثل هذا الكم المعنوي الذي تنطوي عليه مفرداتها وتراكيبها وعلاقات الألفاظ فيما بينها، فيما تتعلق الحالة الثانية بالمقدرة الفنية للشعراء، وهي التي تميز بعضهم من بعض، هذا إذا كان الشاعر يعني حقًّا مثل هذه الميزات التي تتمتع بها اللغة، وسواء تأكد وجود مثل هذا الوعي أم لم يتأكد، فالمحصلة الأهم بالنسبة لهذه الدراسة أنّ ذلك كان أحد أسباب غموض النصوص الذي يؤدي إلى تعدد تفسيراتها وآراء الشراح فيها.

ويمثل الحذف أحد الطرق المؤدية إلى إحداث غموض التراكيب وهو يضع المتلقي إزاء احتمالية التركيب في نص لأي معنى اعتمادًا على معرفته بالتركيب المحذوف الذي قد لا يشعر به إلا من خبر النصوص، ثم إنّ تقدير المحذوف قد يكون عرضة للاختلاف على وفق اختلاف الشراح والمتلقين، فمن أمثلته عند المثقب العبدي ما جاء في قوله:

كَلَّفْتُهـا تُهجِيرَ داوِيَّةٍ ... مِن بَعدِ شَأْوَي لَيلِها الأَبعَدِ[2]

فقد قصد بقوله: (شأوَي ليلِها) شأوَي الليل والنهار[3]، وقد أثار قوله: (كلفتها) الشكوك في اقتصار هذا التكليف على الليل وحده فأحدث الحذف ثغرة أغلقت جزءًا من المعنى.

---

(1) ينظر: شرح القصائد العشر: 60.

(2) شعره: 8، وفي هامش الصفحة «ولعل الصحيح فيها (دوية) أي البرية».

(3) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

ومن شواهد الحذف عنده ما جاء في قوله:

فَــلا تَعِــدي مَواعِــدَ كاذِبــاتٍ   تَمُــرُّ بهــا رِيــاحُ الــصَّيفِ دونــي[1]

فقد أراد بقوله: (رياح الصيف) رياح الصيف والشتاء، فذكر أحدهما[2]، وينقل شارح الديوان معنى آخر نصه: «أي إنا نجتمع في الربيع فإذا جاءت رياح الصيف وجفَّ النبت تفرقنا»[3].

وعندها لا يصبح البيت محتملاً وجود محذوف غير أنّ الحذف كان سببًا في تقدير معنى آخر للبيت، ولا يمنع التفسير الثاني وجود الحذف؛ لأنّ فعل رياح الشتاء في النبت لا يختلف عن فعل رياح الصيف.

ومن الحذف المثير للخلاف بسبب غموضه عند المثقب أيضًا ما جاء في قوله:

وَمــا أدري إذا يَمَّمــتُ وَجهًــا   أريــدُ الخَــيرَ أَيُّهُمــا يَلــيني
أَأَلخَــيرُ الَّــذي أنــا أبتَغيــهِ   أَمِ الــشَّرُّ الَّــذي هُــوَ يَبتَغــيني[4]

فقال: (أيهما) قبل ذكر (الشر) في البيت الأول لأنّ كلامه يقتضي ذلك كما يذكر ابن رشيق[5]، وفي البيت غموض آخر في قوله: (فما أدري) التي قطعت عن تتمة المعنى وهو (أيهما يليني) لوجود الاعتراضات في البيت وهي قوله: (إذا يمّمتُ أرضًا) و(أريد الخير) التي قطعت أول المعنى عن آخره، ولا يمكن أن نعد التفصيل الذي جاء به الشاعر في البيت الثاني أمرًا نستبعد الغموض بسببه؛ ذلك لأنّ البيت الثاني نفسه يحمل غموضًا معنويًّا، فما الذي يقصده الشاعر حقًّا بالخير والشر؟ أهو المكسب المادي والغنيمة أم حُسن النوايا أم عكس

---

(1) شعره: 28.
(2) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.
(3) شعره: 29.
(4) شعره: 43.
(5) ينظر: العمدة: 2/ 277.

جميع هذه المكاسب مما يمكن أن توحي به مفردة (الشر) ليتحول الحذف إلى مدخل لغموض بأسلوب مختلف.

ومن نماذج الحذف المؤدي إلى الغموض عند أوس بن حجر ما جاء في قوله:

حَتّى إِذا الكَلّابُ قالَ لَها كَاليَومِ مَطلوبًا وَلا طَلَبا[1]

ففي الشطر الثاني حذف، إذ قد يكون قصد (لم أرَ كاليوم)[2]، وربما كان لضرورة الوزن أثر في ذلك غير أنه سبّبَ الإخلال بالبنية المعنوية لنصف البيت، وربما كان يقصد أنها لم تشد مثل هذا اليوم في شدته على الطالب والمطلوب، أي الكلاب والفريسة بسبب شدة الصراع وضراوته، ولا بد أن يكون في ذهن الشاعر معنى خاص لا يفصح عنه أسلوبه في ترتيب الوحدات المعنوية للبيت الشعري، وربما أنه ظنّ أنّ الصورة التي يقدمها مجمل المقطع ضمن القصيدة أو القصيدة نفسها لا تحتاج إلى تفصيل فحذف.

ومن الحذف الذي كان سببًا في غموض النص ما جاء في قول امرئ القيس:

فَلَو أَنَّها نَفسٌ تَموتُ سَوِيَّةً وَلَكِنَّها نَفسٌ تُساقَطُ أَنفُسا[3]

فلو حذف جواب الشرط (لو)[4] وكان سببًا في تأويل وجود أكثر من جملة محذوفة تتم معنى النص فيحتمل (لكنت ميتًا) أو (لارتحت)، ويحتمل النص إمكانية افتراض أكثر من جواب شرط، الأمر الذي كان سببًا في غموض النص الناجم عن اختلاف تأويل جملة جواب الشرط المحذوفة.

---

(1) ديوانه: 3.

(2) ينظر: أمالي المرتضى: 2/ 73.

(3) ديوانه: 107، وفيه (جميعة) بدلاً عن (سوية).

(4) ينظر: العمدة: 1/ 278.

هكذا ومن خلال نماذج غموض النص بسبب اختلاف معاني التراكيب والخطاب واختلاف تأويل تراكيب محذوفة يضاف إلى أنماط غموض الشعر الجاهلي نمط آخر يقوم على أساس الكم المعنوي والأوجه التي تكون علاقات الألفاظ ضمن التراكيب سببًا في تعددها، وهو أمر يؤكد قيمة اللغة وإمكانيتها الضخمة وقابلياتها على إتاحة فرص بناء موروث أدبي ذي قيمة فنية كبيرة وكان لقدرات الشاعر الجاهلي الفنية أثرها في هذا الإنجاز.

الفصل الرابع

الغموض البلاغي

الفصل الرابع

الغموض البلاغي

تتمثل أهمية هذا النمط من الغموض في أنه وثيق الصلة بواحدة من أبرز سمات النص الشعري وهي السمة البلاغية، فلا شك في أنّ النص يبقى محض بناء مجرد عن أية سمة جمالية ما لم تتوافق عناصر بلاغته، فالصورة الشعرية هي صورة مجازية إذا ما أردنا وصف جمالية النص الذي هو مجموعة من الصور الفنية التي تشكل صورته الكلية، من هنا اكتسب هذا النمط من الغموض أهميته في دراستنا، ولا نعني به الغموض الذي يصل إلى حد الإبهام الذي يكاد يقطع السبل بين المتلقي والنص، وإنما الغموض الذي ورد بحدود مناسبة لم تخرجه عن أطره الجمالية فهو يحتاج إلى قدر مناسب من الجهد العقلي الذي لا بد من بذله لتفسير صوره المرسومة وفهمها وتلك واحدة من أبرز سمات التلوين المجازي الذي يستفيد من إمكانيات اللغة ويعوض مواطن القصور التعبيري فيها في الوقت نفسه، وهذه السمة تتمثل في عدم إيصال المتلقي إلى الغرض أو المعنى مباشرة، وإنما الانحراف عنه بنوع من التمويه الذي يكشف جزءًا من المعنى ويخفي أجزاءً أخرى لإثارة الفضول والتشويق لدى المتلقي لتأمل النص وصوره ليصل إلى حالة من العجب والدهشة[1]، والطريق الأمثل للوصول إلى هذه الحالة يتمثل في الألوان البلاغية ومنها الاستعارة والكناية والتشبيه بشكل خاص لما توفره من فرص إكساب النص تمويهات مناسبة تمثل بدورها حالة تفضي إلى تقليب النص وتأمل معانيه وتتيح إمكانية تعدد تأويلاته.

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ الغموض المتعلق بجوانب بلاغة النص يقوم على أساس ابتكار علاقات بعيدة في الاستعارة والكناية وغيرها لتجاوز الحالة المألوفة، ومحاولة التوصل إلى تلك العلاقات التي تتم من خلال استقراء نصوص ابتكر أصحابها علاقات جديدة تتجاوز المألوف، مما يمكن أن يوسع مستوى المعنى لاستيعاب أكثر من فكرة واحدة، ومن

---

(1) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي: 326.

هذا التجاوز للمعنى السطحي يبدأ بناء نص أو صورة في نص يمكن أن نصفها بأنها غامضة، على أن لا يفضي التصرف البلاغي بالعلاقات إلى إشاعة فوضى تقود إلى التعقيد وإقحام النصوص في متاهات التأويل الذي قد يبتعد به عن الحد المعقول من المعنى.

وقد لا يكون النص الجاهلي في الكثير من نماذجه حافلاً بالفنون البلاغية التي يبعد تأويلها أو يبتعد معناها ولا سيما فيما يتعلق بالاستعارة؛ ذلك لأنها لم تكن هدف الشعراء بقدر تركيزهم على اللغة نفسها وما تحمله من إمكانيات ضخمة على صعيد المفردة أو التركيب أو الجوانب المعنوية، وهذا الأمر حاصل فعلاً على الرغم من أن المجاز عمومًا كان سمة واضحة وأكيدة للنص الجاهلي، وقلما خلا بيت من أبيات الجاهليين من لمحة مجازية أو فن من فنونه المتعددة، على أننا يمكن أن نعد كل معنى يحققه المجاز (ممثلاً بفنونه) معنًى جديدًا طالما أنّ المعنى المتحقق لا يختلف حقًا عن المعنى الأساسي، فالشاعر حين يشبّه امرأةً بالظبي مثلاً لا يقصد أن يؤكد حقيقة، فالمرأة هي المرأة، وبدلاً من أن يصفها بالجمال أو الرشاقة شبهها بالظبي، وذلك في أغلب شواهد التشبيه عندهم، لكننا لا نعدم شواهد غامضة بسبب تعدد المعاني التي يحققها التشبيه في بعض الأحيان، وكذلك الحال مع الاستعارة والكناية وغيرها.

ويبدو أنّ الشاعر القديم كان واعيًا للوظيفة الأساسية للمجاز وهي الوظيفة الجمالية، هذا حين يكون المجاز حالة يلجأ إليها بعد أن يكون قد حقّق أهداف النص التي تكمن في المعنى والدافع، وإذا جاء المجاز في أشعارهم فلا يشعر المتلقي كيف دخل إلى القصيدة، أي إنه يتحول إلى مفردة معنوية لا يمكن فصلها في كثير من النصوص عن مواضعها، والسبب في ذلك يعود إلى فكرة المقدرة والطبع الذي يجعل صاحبه بمنأى عن اللجوء إلى الصنعة التي كانت فيما بعد سببًا في تهميش الوظيفة الفنية للمجاز بوصفه جزءًا من بنية القصيدة يشهد بذلك تصاعد مد الاعتماد عليه كلما تقدم الزمن، وإذا كان لنا أن نعود إلى الشراح وعلماء الشعر وآرائهم فلا بد من الإشارة إلى أنهم لم يفردوا مباحث مستقلة للمجاز، كما أنهم عندما يتعرضون لنص مجازي في الشعر يتركونه من غير معالجة، وعلى الرغم من تركيزهم على فكرة الاتساع في الكلام فإنّ ذلك لم يحقق ما كان منتظرًا من إيفاء

لحقّ النص في الفهم والتفسير[1] إلى جانب تأخر شرح النص الجاهلي وأنّ هذا الشرح اتسم بطابع لغوي يتجاوز المجاز في أكثر نماذجه[2].

إلا أنّ ذلك لا يمنع من وجود نماذج كثيرة للغموض الذي يسببه المجاز من خلال فكرة تعدد المعاني؛ لأنّ «قوام الأسلوب المجازي التجارب المركبة التي تكسبه شيئًا من عدم الوضوح»[3].

أولاً: الاستعارة

من الصيغ البلاغية الواسعة وأحد الفنون التي اعتمد عليها الشعراء كثيرًا في تلوين الصور الفنية وبحكم الآلية التي تعمل بها الاستعارة وأثرها في بناء النص يمكن أن تقوم بوظيفة كبيرة في تحقيق الغموض، فإذا كانت شائعة مستعملة بفعل كثرة التداول لم يكن لها أي دور في خلقه على الرغم من أنها تبقى أمرًا مبتكرًا، فقد تكررت أفكار كثيرة حتى غدت مألوفة وإن كانت مبتكرة مثل قولهم: (يد الدهر)، إذ يمكن أن يكون الغموض المتصل بها متعلقًا بجوانب أخرى كالمعنى وتفسيراته المتعددة، أما جانب بغية النص فلا[4].

وما يمكن أن تعد استعارة غامضة تلك التي تحقق الانحراف بالمعنى إلى جهة غير متوقعة، فأفضل الشعر ما قامت غرابته على أسس فنية حتى تقوده إلى غير ما هو مألوف من المعنى[5].

واللجوء إلى الاستعارة لا يمثل ضربًا من الترف الفني والجمالي بقدر ما هو حاجة تتيحها هذه الآلية لتجاوز فشل اللغة والمفردات في توصيل الفكرة الدقيقة التي يحاول الشاعر أن يوصلها، وفي ذلك يقول أحد الباحثين: «إنّ الشاعر عندما يحاول تحديد الماهية الغامضة

---

(1) ينظر: المجاز في البلاغة العربية: 19، 45.

(2) ينظر: نفسه: 21.

(3) نفسه: 245.

(4) ينظر: كتاب المنزلات: 97.

(5) ينظر: نفسه: 98.

والمراوغة لانفعالاته أو إدراكها يشعر بعجز اللغة العادية [كذا] عن القيام بهذه المهمة، ومن ثمَّ يضطر إلى الاستعارة»[1].

وقد يتحقق الغموض من خلال الاستعارات المركبة التي تولد بمجموعها ما يسميه بعض النقاد بالاستعارات البعيدة أو الأرداف[2]، وقد يعترض بعضهم على فكرة تراكب الاستعارات خوفًا من الوقوع في غموض يعقد النص فيوحي بالدقة في بناء الاستعارة المركبة لضمان تحقيق الغموض الإيجابي[3].

على أنّ الاستعارة المفردة يمكن أن تحقق الغموض الفني من خلال تباعد طريقها، وكلما تحقق هذا التباعد اقتربت من الغموض على أن لا تنقطع الصلة المعنوية التي توحي بها الصورة إيحاءً ولو بإشارة بسيطة لتجاوز التعقيد المعنوي بما ينأى بالغموض المتحقق بالاستعارة عن الإغلاق الذي يسيء إلى النص ويبهمه[4].

وإذا عدنا إلى النماذج الشعرية التي سببت الاستعارة الغموض فيها وأكسبتها عدة تأويلات تأكدت لنا القيمة الفنية لها، ومن ذلك ما جاء في قول امرئ القيس:

أَلَمْ يَحزُنْكَ أنّ الدَّهرَ غُولٌ خَتُورُ العَهْدِ يلتَهِمُ الرِّجالا[5]

ففي قوله: (غول) التي استعارها لوصف الدهر معنيان، أولهما: أنّ الدهر فاسد الخلق في تعامله مع الرجال فهو يغدر بهم ويسوقهم إلى حتفهم[6]، وثانيهما: أن يكون معنى الغول منصرفًا إلى الداهية، يصبح المعنى: إنّ الدهر داهية يعرف كيف يوقع الناس في المهالك بما يسوق من أقدار وربما كان له معنى الموت لأنه يغتال الإنسان[7].

(1) الصورة الفنية في التراث النقدي: 119-120.
(2) ينظر: نقد الشعر: 177، الصورة الفنية في التراث النقدي: 209.
(3) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي: 442.
(4) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي: 243.
(5) ديوانه: 209. ختور: غادر.
(6) هامش المصدر والصفحة أنفسهما.
(7) ينظر: اللسان: (غيل).

ومن شواهد غموض المعنى بسبب تعدد تأويلات الاستعارة في قوله أيضًا:

وطـارَ غـرابُ الغَـيِّ عنّـي فلَـم يَعُـدْ   وأصبحتُ كَهْلاً قاعدًا مِن أولي النُّهى[1]

فاستعارته للغي غرابًا يخرج المعنى إلى أوجـه منهـا: دلالـة ذلـك علـى طـيران العقـل وخفته الناتجة عن الغي، والمعنى الآخر: تباعد زمن الغي عنه بتباعد زمن الطـيش والـشباب، وذلك لما توحي به مفردة الغراب إذ إنّ قولهم اغرب تعني تباعد[2].

ومن نماذج الاستعارة التي غمض النص بدلالة تعدد أوجه تفسيرها أيضًا بقوله:

فَقُلْـتُ لَـهُ لَمّـا تَمَطّـى بِـصُلبِهِ   وَأَردَفَ أعجـازًا وَنـاءَ بِكَلكَـلِ[3]

فقد كثرت أحاديث النقاد حول هـذا البيـت، إذ رأى قدامـة أنّ الـشاعر أراد وصـف الليل بتطاوله فقال: إنه كالـذي يتمطـى بـصلبه لا أنّ لـه صـلبًا[4]، أمـا الآمـدي فيقـول: إنّ الشاعر جعل الليل يتمطى وجعل له ردفًا وكلكلاً[5]، ولم يزد ابن المعتز على القول بأنّ الليـل لا صلب له ولا عجز[6].

ولا بد من القول: إنّ غرابة هذه الاستعارة كانت السبب وراء اهتمـام النقـاد بهـا، إنّ تأمل البيت يفضي إلى تمثل ثلاث استعارات، فقد استعار للّيل صلبًا يتمطى به وعجزًا يـردف به وكلكلاً ينوء به، ولا يقف الغموض عنـد تراكـب الاسـتعارات في اسـتعارة واحـدة كليـة، وانشغال الشاعر بها عن المعنى فحسب بقدر ما يتحقق من مطابقة صورة الليل (المستعار لهـ) مع صورة الإنسان (المستعار منه)، وتلك الغرابة في عدم وجود رابطة معنوية واضحة بينهمـا،

---

(1) ديوانه: 331.
(2) ينظر: اللسان: (غرب).
(3) ديوانه: 18، وفيه (تمطى بجوزه).
(4) ينظر: نقد الشعر: 178.
(5) ينظر: الموازنة: 178.
(6) ينظر: البديع: 7.

لكن فكرة الطول التي يرمي الشاعر إلى تصويرها وتأكيدها تتمثل في هذا التتابع في نقل الحركة في حالة الإنسان عند التمطي ثم دلالة التمطي على البطء والتمهل وخلو البال الذي يدفع بالإنسان إلى التماهل الذي يفضي إلى التكاسل، ولا قيمة لتجزئة الصورة لأنّ ذلك يعني تفريغها من محتواها الرمزي؛ لأنّ الوصف ليس غاية الشاعر بقدر كونه وسيلة تصب في خدمة المعنى.

على أنّ تعدد الاستعارات في بيت واحد لا يمكن أن يكون دائمًا دافعًا لخلق الغموض طالما أنها لا تحقق تعدّدًا في المعنى، فكثير من الأبيات الشعرية تحمل أكثر من استعارة، غير أن دلالاتها قد لا ترتبط فتستقل كل منها بمعنى منفرد فلا يتحصل نشوء أي غموض، وربما كانت الاستعارات التي يضمها البيت السابق قد أحدثت الغموض بسبب الرابطة المعنوية التي حققت نوعًا من التتابع في رسم الصورة الكلية فنجم عن ذلك هذا الكم من التأويلات التي أومأت إلى غموض البيت.

ومن شواهد الاستعارة التي أدت إلى الغموض ما جاء على لسان أحد شعراء يوم اليمامة في الجاهلية وهو قوله:

أقولُ لِنَفسي حينَ خَوَّدَ رألُها ... رُويدَكِ لَمّا تُشفِقي حينَ مُشفِقِ
رويدَكِ حتى تَنظُري عَمَّ تَنجَلي ... عَمايَةُ هذا العارِضِ المتألِّقِ[1]

فالعارض المتألق هنا استعارة للحرب أو استعارة للذي أطلّ بمكروهه كالعارض المتألق[2]، والوصف بالعارض المتألق قد يكون إشارة إلى شدة الحرب ووقعها المفاجئ السريع عليهم أو إلى الشخص الذي كان سببًا في إشعال فتيل الحرب، والعارض هاهنا قد يريد به السحاب الذي يعترض في الأفق[3] واستعاره للدلالة على عدم انجلاء الأمور

---

(1) شرح ديوان الحماسة – المرزوقي: 1/ 342، خَوَّدَ: أسرع، الرأل: فرخ الحمام.

(2) ينظر: المثل السائر: 2/ 105.

(3) ينظر: اللسان: (عرض).

ووضوحها لأن السحاب يخفي صفحة الأفق، وقد يكون استعار صورة أخرى تتعلق بالسحاب وهو عدم ثباته وحركته بسبب دفع الريح فينجلي الأفق، وهذا ما يبدو أن الشاعر يأمر حصوله فينصح نفسه بالتريث حتى تنجلي الأمور وتتضح، ومحصلة ذلك كله دفع البيت إلى جهة الغموض الناشئ عن تعدد تأويلات الاستعارة فيه.

من هنا يتأكد أنّ عمق الغموض الذي يمكن أن تحققه الاستعارة يعتمد على عمقها وما يمكن أن تصرف الذهن إليه من معان تقود إلى تعدد قراءات النص وهو أمر يتعلق بقيمة المفردة المستخدمة في بناء الصورة وطبيعة العلاقات المعنوية التي تدخل في بناء الجملة الاستعارية.

وفي وصفه لاستعداداته للحرب يوظف أوس بن حجر الاستعارة توظيفًا معنويًا يتيح لها أوجهًا متعددة تسبب غموض النص وذلك في قوله:

وَإِنّي امرُؤٌ أعدَدتُ لِلحَربِ بَعدَما ... رَأَيتُ لَها نابًا مِنَ الشَّرِّ أعصَلا[1]

ومعناه كما رآه قدامة: أنّ الحرب قديمة واشتدّ أمرها كما يكون ناب البعير أعصل إذا طال واشتد[2]، ولا يستبعد أن تكون استعارته للناب الأعصل في وصف شدة الحرب إشارة إلى استعداده لها لأنه رجل خبرها وخبر آثارها المدمرة وتطاول أمدها، كما أنّ لجوء الشاعر إلى البعير بالذات يتجاوز فكرة استخدامه أحد رموز بيئته إلى مدلول آخر يتعلق بهذا الحيوان وهو تحمله المشاق والصعاب وتحديات العطش وطول الرحلات، فكان استحضار الشاعر له يدل دلالة بعيدة على التحمل والمطاولة التي تتطلبها هذه الحرب من الشاعر وهو معنى يؤكد غموض النص بسبب لامز استعارية لجأ إليها الشاعر.

ومما جاء في شعر النابغة الذبياني من شواهد هذه الظاهرة قوله:

---

(1) ديوانه: 83.

(2) ينظر: نقد الشعر: 178.

فَإِيّــاكُم وَعـــورًا داميـــاتٍ كَـأَنَّ صِـلاءَهُنَّ صِـلاءُ جَمـرِ[1]

فالعور الداميات استعارة للكلام السمج الذي ينطوي على الهجاء اللاذع[2]، وهو يحذرهم منه وكأنّ كلماته تشبه في شدتها عليهم حرارة الجمر، ولا يبعد أن تكون (العور الداميات) استعارة للغارات والحروب التي يمكن أن تنزل بهم فتأخذهم وتقع بينهم وقع الجمر لشدتها.

وقيمة الاستعارة كما تعكسها الشواهد الشعرية تتجاوز الناحية الجمالية التي يخطئ الكثير من المتلقين في حصر وظيفة الألوان المجازية في تحقيقها، إذ تبدو الاستعارة وسيلة فنية لإغناء النص وتعميقه، ولا بد أن يكون في ذهن الشاعر وهو يختار صورة معينة لإيصال أفكاره أهداف محددة، كما أنّ بإمكانه أن يوصل هذه الأفكار من غير أن يلجأ إلى الاستعارة أو غيرها من فنون المجاز، إلا أنّ ذلك قد يضطره إلى توزيع المعاني المتعددة التي تحملها الاستعارة أو غيرها على أكثر من بيت، ومن هذا الباب تظهر قيمتها إلى جانب أنها ستتحول إلى معيار لقياس المقدرة الشعرية وتعرف منزلة الشاعر وصولاً إلى تقويم حقيقي يميز الشاعر الفذ من غيره لا بهذا الطريق وحده وإنما بطرائق أخرى إلى جانبه مع التركيز على أهميته في تحقيق ذلك.

وشعر زهير بن أبي سلمى ينطوي في جانب منه على غموضٍ سببهُ التحكم البارع في المعنى من خلال بناء استعارات تحمل أكثر من معنى، ويمكن من خلالها تلمس صور متنوعة في البيت الواحد، من ذلك قوله:

صَحا القَلبُ عَن سَلمى وَأَقصَرَ باطِلُه وَعُـرِّيَ أَفـراسُ الـصِّبا وَرَواحِلُـه[3]

---

(1) ديوانه: 87.

(2) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

(3) شعره: 45.

فجعل للهوى أفراسًا ورواحل وكانت هذه الاستعارة سببًا في اختلاف بعض القدماء في تحليل معنى البيت ومحاولة فهمه، فقدامة بن جعفر يقول: «إنه لما كانت الأفراس للحرب وإنما تعرى عند تركها ووضعها كذلك تعرى أفراس الصبا إذا كانت له أفراس عند تركه والعزوف عنه»[1]. ويبدو فهم قدامة لمعنى الاستعارة تجسيميًا فهو فسّرها على وفق مقابل مادي من البيئة وهو بهذا يضيف بُعدًا آخر إلى المعنى الظاهر لها.

وتتحدد قيمة الاستعارة في محاولة إيجاد صلة بين الهوى والفكرة التي تربطه بالأفراس والرواحل، فالأفراس يمكن أن تدل على الحرب، والإبل تدل على الرحيل والتنقل، وتعريتها تشير إلى كثرة الاستخدام، وكذلك كثرة معاناة القلب من الهوى قد تزرع السأم والملل والألم في الوقت نفسه فيعرى أو يكاد أن تتبدد شدته ووطأته، وقد يحتمل البيت المعنى الذي أشار إليه الأعلم في شرحه للبيت من أنه ترك ما كان يركب في صباه من أفراس ورواحل لغرض اللهو[2]، وربما دلت الأفراس وحدها على ما يرتبط بالاندفاع والحيوية المقترنين بالشباب ونزواته وطيشه.

ومن الاستعارات المركبة الأخرى ما جاء في قول زهير:

إِذا لَقِحَت حَربٌ عَوانٌ مُضِرَّةٌ   ضَروسٌ تُهِرُّ الناسَ أَنيابُها عُصلُ[3]

فأسند اللقاح إلى الحرب أي الحمل للدلالة على كمالها وشدتها وانطوائها على أذى كبير وسوء مستمر فكأنما تحمل المصائب، كما استعار لها نابًا كالحًا معوجًا، فهي عضوض سيئة الخلق يكرهها الناس وربما أساءت أخلاقهم لشدتها فكأنها تهر أي تنبح في وجوههم[4].

---

(1) نقد الشعر: 177.

(2) ينظر: شعره: 46.

(3) نفسه: 36.

(4) ينظر: البديع: 8.

والظن أنّ الغموض يكمن في تراكب معاني اللقاح والناب وصلتهما بالحرب الطاحنة، كما أنّ الحمل الذي تحمله الإبل في بطونها يدل على انتظار شيء يتمثل بالمصائب والكوارث التي تأتي بها وهو ما عناه زهير نفسه في قوله:

فَتَعرُكُمْ عَركَ الرَّحى بِثِفالِها ... وَتَلقَح كِشافًا ثُمَّ تَحمِل فَتُتئِمِ

فَتُنتَج لَكُم غِلمانَ أَشأَمَ كُلُّهُم ... كَأَحمَرِ عادٍ ثُمَّ تُرضِع فَتَفطِمِ[1]

ومن الاستعارات التي تتعدد أوجه تأويلها عند لبيد ما جاء في قوله:

وَغَداةِ ريحٍ قَد وَزَعتُ وَقَرَّةٍ ... إِذ أَصبَحَت بِيَدِ الشَمالِ زِمامُها[2]

ففي استعارته للشمال يدًا أوجُه، منها ما قاله التبريزي من أنّ المعنى: إذ أصبحت الغداة الغالب عليها الشمال[3]، والمعنى: غالبًا ما تهب الرياح الشمالية الباردة وقت الغداة في فصل الشتاء، وقد يكون المعنى الآخر متعلقًا بقوة الريح وتحكمها، فالشاعر قد جعل للشمال يدًا تصرف به الغداة كيفما تشاء، وهناك بُعد بين الريح والإنسان من جهة الدلالة لكن التصرف الفني بالمعاني أفضى إلى حقيقة شعرية وخلقها، ومن هذا المنطلق يمكن أن نضيف إلى هذه العلاقة المفترضة فنيًّا عدة معانٍ منها أنه أراد أن يثبت للشمال في الغداة تصرّفًا كتصرف الإنسان في الشيء يقلبه كيفما شاء[4]، وربما أراد باليد القوة ليؤكد قوة الريح في فعلها هاذ لما يمكن أن تومئ إليه مفردة (الزمام) من معنى.

ومن النماذج الأخرى في شعر لبيد قوله:

---

(1) شعره: 19.

(2) شرح ديوانه: 315.

(3) شرح القصائد العشر: 297.

(4) ينظر: أسرار البلاغة: 134، الموازنة: 18.

وَلَكِــنَّ مــالي غالَــهُ كُــلُّ جَفنَــةٍ إذا حــانَ وِردٌ أســبَلَت بِــدُموعِ[1]

ففي هذا البيت استعارتان مركبتان وهما قوله: (غاله كل جفنة)، فقد أشار إلى إتلاف المال باغتيال الجفان له ثم (أسبلت بدموع)، فأشار إلى سيلان الدسم من الجفان سيلان الدموع ليؤكد معنًى بعيدًا وهو جودة الطعام الذي يقدمه وما بين الكرم واغتيال المنسوب إلى الجفان بُعد شاسع في المعنى لكن الفكرة تصب في توجيه الفعل إلى ما يريد الشاعر، ثم إنّ دلالة الاغتيال على الإتلاف ونفي وجود الشيء تؤكد كثرة الإنفاق لا بجفان كثيرة فحسب بل بجفنة مملوءة حتى قال: (كل جفنة) ولم يقل: (جفان)، وتلك سمة أخرى يفتخر بها الشاعر وتلك المعاني أكسبت البيت معنى الكثرة فيما يقدم من طعام إلى جانب الجودة.

ومن النماذج الأخرى قول عنترة:

سالَت علَيهِ شِعابُ الحَيِّ حِينَ دَعا أنــصارَهُ بِوُجُــوهٍ كالــدَّنانِيرِ[2]

ففي قوله: (سالت عليه شعاب الحي) غرابة محببة لا تقوم على بعد الاستعارة وغرابتها فحسب بقدر ما تعتمد على التقديم والتأخير الذي زيّن الكلام وأخرجه هذا المخرج، ويتضح الفرق بسهولة إذا ما أعدنا ترتيب الجملة على وفق نظامها القواعدي المتعارف عليه فنقول: (سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصارهـ)[3].

وللاستعارة في ذاتها مزية توحي بها لفظة (سال) التي تعكس السلاسة والانقياد السهل كانقياد الماء إلى الأرض المنبسطة وهو يعكس معنى طاعة الأعوان التي تدفعهم إلى المجيء بسلاسة ويسر، والمعنى الآخر كثرة الأعوان التي تؤكدها صيغ الجمع في البيت (شعاب، أنصار، دنانير)، ثم إنّ دلالة الماء (المستعار منهـ) على الحياة تومئ إلى معنى سعي

---

(1) شرح ديوانه: 70.

(2) ديوانه: 104.

(3) المنظور البلاغي في نقد الشعر: 215.

الممدوح وأنصاره للحفاظ عليها، وذلك ما يؤكد غموض البيت الذي نشأ عن تعدد تأويلات الاستعارة وما أتاحته من إمكانيات فنية.

ومن استعاراته الأخرى المتعددة التأويلات التي نشأت عن غموض النص ما جاء في قوله:

أَكُرُّ عَلَيهِمُ مُهري كَليمًا ... قَلائِدُهُ سَبائِبُ كَالقِرامِ[1]

إذ استعار لرسم مظهر سيلان الدم على نحر الفرس (القلادة) وبالغ في تصوير شدة الموقف بالقول: (سبائب)، وهي الطريقة الطويلة من الدم، ويعني بذلك الإشارة إلى كثرة ما سالٍ من دمه لشدة المعركة التي خاضها وطولها، وربما أراد الشاعر الإشارة إلى كثرة دماء قتلى الأعداء على نحر الحصان الأمر الذي يعكس شجاعة الشاعر نفسه ومطاولته في المعركة[2].

ومما جاء عند السموأل من استعارات تعددت تأويلاتها فأنبأت عن غموض النص قوله:

وَأَيّامُنا مَشهودَةٌ في قَديمِنا ... لَها غُرَرٌ مَعلومَةٌ وَحُجولُ[3]

فقد جعل لأيام قومه غررًا وحجولاً الأمر الذي يوحي بمعنيين، أولهما: أنّ لها من سمات العز والفخر ومشهود الوقائع ما يجعلها متميزة من غيرها من الأيام، والثاني: أنها أيام تؤرخ أوائل الأعمال الخالدة التي سبق قومُهُ الناسَ إليها؛ ذلك لأن من المعاني اللغوية للغرر الأوائل، فغُرّة كل شيء أوله[4].

---

(1) ديوانه: 244.

(2) ديوانه: 244.

(3) ديوانه: 15.

(4) ينظر: اللسان: (غرر).

كما استعار للأيام حجولاً وهي من سمات الخيول فيقال: فرس محجل إذا كان في قوائمه بياض[1]، وصورة الغرر والحجول تومئ إلى السمات التي تميز أيامهم فهي معلومة لا ينكرها منكر، وكان لجوؤه إلى سمات الخيل جزءًا من تأثير البيئة فيه أو اعتزازه بهذا الحيوان.

ومن الصور التي كان في تعدد أوجه تأويلها إشارة إلى غموض النص ما جاءت في قول تأبط شرًا:

أقولُ لِلَحيانٍ وَقَد صَفِرَت لَهُم … وِطابي وَيَومي ضَيِّقُ الجِحرِ مُعوِرُ[2]

فقد استعار (صفرت لهم وطابي) ليدلل على شمول القحط وهلاك المال، ويمكن أن يكون المعنى: خلا القلب من ودّهم[3]، ودلالة (صفر) تؤكد الخلو إما من الود أو الطعام، وحتى الحيلة إذا استنفد الشاعر حيلته، كما يمكن أن يكون قد أشار إلى جسمه في قول (الوطاب)، أي إنّ روحه كادت تفارق جسده، كما يحتمل أنه يريد خلوّ الزق أو الإناء من العسل نظرًا إلى مناسبة القصيدة التي وقع فيها البيت والتي تتلخص بحادثة إراقته للعسل وحرمانه قومه منه بعد أن ألحّوا عليه في طلبه، وكان قد جناه من سفح جبل في وقت القحط فتتبعوه وعرفوا طريقه فحصل ما حصل من أمر إراقته[4].

إنّ هذا التعدد في معاني البيت يشير إلى غموض فيما يتعلق بتحديد المعنى الدقيق له والذي كانت الاستعارة السبيل إلى تحقيقه.

ومما كان لغموض الاستعارة أثر في تعدد معانيه وغموضه تبعًا لذلك ما جاء في قول عروة بن الورد:

أتهزأُ مِنّي أن سَمِنتَ وَأن ترى … بِوَجهي شُحوبَ الحَقِّ وَالحَقُّ جاهِدُ

---

(1) ينظر: نفسه: (حجل).

(2) ديوانه: 89، وفيه (عيابي) بدلاً عن (وطابي).

(3) شرح ديوان الحماسة ـــ المرزوقي: 1/ 77.

(4) شرح ديوان الحماسة ـــ المرزوقي: 1/ 79.

أُقَسِّمُ جِسمي في جُسومٍ كَثيرَةٍ وَأَحسو قَراحَ الماءِ وَالماءُ بارِدُ[1]

فابن السكيت يرى أنّ معنى قوله: (والحق جاهد) يجهد الناس، وذلك أنّ الحق يجهده حين يطرقه فيؤثر في نفسه وفي عياله، والحق الذي ذكره قد يكون استعارة لصلة الرحم وإعطاء السائل وذي القربى فمن فعل ذلك جهده[2].

وقد يكون في معنى الحق إشارة إلى إقراره بما للغير عنده من حقوق الكرم والضيافة أو العطاء خصوصًا في مواسم الجدب انطلاقًا من فكرة التصعلك التي يؤمن بها عروة، واستعار لوصف آثار ذلك فيه بالقول: (شحوب الحق)، فالشحوب من آثار قلة الطعام والجوع الذي يصيب الإنسان في أحد مسبباته، وأضافه إلى الحق ليؤكد يقينه بالسبيل الذي اختاره، كما أن قوله: (أقسم جسمي) يعزز فكرة المشاركة التي يؤمن بها، واستعارة صورة التقسيم للجسم خير إشارة إلى ذلك، وكل هذا يصب في المعنى المضاف الذي يمكن استنباطه من النص الذي يدفعنا إلى افتراض معنى الطعام للجسم، وكأنّ المردود المادي الذي يعود به الطعام على الجسم يتوزع على الأقرباء والصحاب والفقراء، وجاء قوله: (وأحسو قراح الماء والماء بارد) ليدلل على رضاه بما وضعه لنفسه من نصيب أو أنه يمكن أن يرضى بالقليل في وقت يمكن له فيه أن يحصل على ما هو أكثر منه.

من هذا النموذج وما سبقه يمكن القول: إنّ الاستعارة تؤدي وظيفة مهمة في إعطاء النصوص سمة الاتساع والتعدد المعنوي الذي قد يؤدي إلى غموض النص ولتكتسب الاستعارة وظيفة أخرى إلى جانب وظيفتها الجمالية وهي إثراء النص وإكسابه العمق الذي يسمو به عن مرتبة الوضوح والمباشرة التي قد تجعله سريع النسيان؛ لأنّ المتلقي سيتنفذ مغزاه حال سماعه، ومن هذه النقطة تتضح أهمية الغموض وبُعد التأويل المعنوي والتنوع التصويري الذي تمنحه الاستعارة للنص، ويمكن تأويل قلة النصوص الواردة في هذا المبحث والمباحث اللاحقة في هذا الفصل كما سيتضح بطبيعة اللغة الشعرية للنص الجاهلي التي

---

(1) ديوانه: 52.

(2) ديوانه: 52.

كانت قريبة من اللغة السائدة في عصرٍ لم يعانِ فيه اللسان العربي من أي لحن أو فساد، كما حصل في عصور اختلاط العرب بغيرهم من الأمم لاحقًا وما نجم عن ذلك من ظهور علوم اللغة المختلفة، وكان يمكن للاستعارة بوصفها آلية بلاغية مهمة أن تؤدي إلى الغموض في نصوص أكثر لو كان الشعر الجاهلي قد جعلها عمادًا مقصودًا في بناء النصوص، إلا أنه آثر الإفادة من إمكانيات اللغة العالية التي لا تمثل عنده عقبة كبيرة والتي هو متمكن منها حقًّا بسبب البيئة الفصيحة التي نما وترعرع فيها أصلاً، أما ما حصل في عصور الشعر اللاحقة، وفي العصر العباسي على وجه الخصوص، فقد سلك الشعر اتجاهًا آخر حين بعدت الشقة بين لغته الخاصة واللغة اليومية، وتعمد الشعراء تراكم الاستعارات تعمدًا لا سيما أبو تمام الشاعر المعروف الذي حوّل الاستعارة إلى وسيلة رئيسة في بناء نصوص غالبًا ما وصفت بأنها غامضة[1]، مما يدلل على قيمة الاستعارة وأهميتها في غموض النصوص عند التصرف بها بطريقة فنية خالصة تتجاوز قيمتها المعنوية إلى بناء صور فنية متعددة تتسم بالعمق والثراء.

ثانيًا: الكناية:

من الفنون البلاغية الواسعة التي تنتج غموضًا فنيًّا بحكم خصائصها الأسلوبية، ويتضح ذلك من أبسط تعريفاتها فهي «مصدر قولك: كنيتُ بكذا عن ذا، وكنوتُ إذا تركتُ التصريح. وفي الاصطلاح: ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر لازمه المادي لينتقل للذهن منه إلى الملزوم المطوي ذكره»[2].

ولا يعني هذا أنّ كل كناية تحقق غموضًا بحكم فكرة الملزوم المطوي ذكره، فما ألف الشعراء استخدامه من نماذجها حتى تحول إلى لازمة ظاهرة لا يشكّل غموضًا في الاستخدام حتى لو كان غامضًا في مراحل استعماله المبكرة، ذلك أنّ الاستخدام المتكرر لبعض الكنايات أزال غموضها، ويحصل الغموض في اختيارات الشعراء للوازم محددة قد لا تخطر

---

(1) ينظر في ذلك الأطروحة الموسومة: (الغموض في الشعر العباسي).

(2) أنوار الربيع: 5/ 309.

على البال مضافًا إليه تأويلات أخرى تؤديها الكناية إلى جانب الفكرة العامة، الأمر الذي يعزز وجود ثلاثة مستويات أو أكثر للمعنى، أولها مستوى المعنى الظاهر، ثم مستوى المعنى اللازم للمعنى الظاهر، ومستوى أو مستويات أخرى يمكن أن تكون لازمة للمعنى الظاهر في تأويلات متجددة، وهكذا يتحقق الغموض بمرجعيته التعددية، وهذا ما ستكشفه النصوص اللاحقة ومنها قول عنترة:

بَطَلٍ كَأَنَّ ثِيابَهُ في سَرحَةٍ يُحذى نِعالَ السِّبتِ لَيسَ بِتَوأَمِ[1]

ففي هذا البيت كنايات متعددة غامضة منها (ثيابه في سرحة)، فقد كنى عن طول قامته بطول ثيابه وهو المعنى الأول، والمعنى الآخر تشعب نسبه وكثرة من يرتبط به من الأبطال من خلال النسب والقرابة لما يمكن أن يوحي به تشعب أغصان الشجرة، أما قوله: (يحذى نعال السبت) فكناية عن سمات شخصية فهو ينتعل بما ينتعل به الملوك، فهو رفيع نسب كالملوك أولاً، وميسور الحال ثانيًا، وكذلك قوله: (ليس بتوأم) كناية عن قوته فهو لم يكن مع آخر في بطن أمه فيكون أضعف لذلك[2]، وربما كان المعنى الآخر عدم وجود شبيه له في قوته وبأسه.

ومنه قوله أيضًا:

وَلَقَد حَفِظتُ وَصاةَ عَمّي بِالضُحى إِذ تَقلِصُ الشَفَتانِ عَن وَضَحِ الفَمِ[3]

فقوله: (إذ تقلص الشفتان عن وضح الفم) يحتمل معنى الخوف أولا، أي في وقتٍ يظهر فيه الخوف بسبب ضراوة المعركة أو يحتمل معنى الاندفاع وعلامته تقلص الشفاه

---

(1) ديوانه: 212، السبت: جلود البقر.

(2) ديوانه: 212.

(3) ديوانه: 215.

بسبب ذلك ولا يفصح البيت عن ترجيح لمعنى محدد مما يعكس غموضًا ناشئًا عن تعدد الدلالة.

ومن الكنايات ذات الأوجه المتعددة المؤدية إلى غموض النص ما جاء في قول الأعشى:

إمّا تُرَينا حُفاةً لا نِعالَ لَنا ... إنّا كَذَلِكَ ما نَحفى وَنَنتَعِلُ[1]

فقوله: (نحفى وننتعل) قد يكون كناية عن أحد معنيين، أولهما: أننا نستغني مرة ونفتقر مرة أخرى، والثاني: نميل إلى النساء مرة ونتركهن مرة أخرى[2].

وربما يحتمل معنى الكناية البأس المرتبط بالغزو حفاة شأنهم في ذلك شأن الصعاليك الذين شهروا بذلك، وأيًا كان الأمر فإنّ إطلاقه البيت من غير تحديد أو لازمة يومئ إلى معنى خاص بالكناية يدفع المعنى باتجاه الغموض بسبب تعدد أوجهه.

ومما سببت الكناية غموضه من النصوص ما جاء في قول السموأل:

لَنا جَبَلٌ يَحتَلُّهُ مَن نُجِلُّهُ ... مُنيفٌ يَرُدُّ الطَّرفَ وَهُوَ كَليلُ
رَسا أَصلُهُ تَحتَ الثَّرى وَسَما بِهِ ... إِلى النَّجمِ فَرعٌ لا يُنالُ طَويلُ[3]

فقوله: (الجبل) قد يكون كناية عن الحصن بدلالة قوله: (منيف) وذكره اعتزازًا به لأنه رمز للإرث الذي خلّفه له آباؤه والذي أشار إليه بقوله:

بَنى لي عادِيا حِصنًا حَصينًا ... وَعَينًا كُلَّما شِئتُ استَقَيتُ[4]

---

(1) ديوانه: 59.

(2) ينظر: شرح القصائد العشر: 493، (ما) زائدة للتوكيد وهو قول التبريزي في الصفحة نفسها.

(3) ديوانه: 11، منيف: مشرف.

(4) نفسه: 32.

أو قد يكون الجبل كناية عن علو النسب بدلالة قوله: (رسا أصلهـ) ويكون المعنى العام على وفق التأويل الأول: لنا حصن يدخله من نجيره ونسمح له وهو حصن شاهق لا يدركه الناظر إليه، وعلى التأويل الثاني يصبح: إننا ننتمي إلى سلالة عريقة النسب تمتد جذورها بعيدًا وتسمو بالمجد والعز الذي لا يناله أحد.

ومن ذلك قوله أيضًا:

وَبَيـــتٍ قَـــد بَنَيــتُ بِغَـــيرِ طِـــينٍ ... وَلا خَـــشَبٍ وَمَجـــدٍ قَـــد أَثيـــتُ[1]

فقوله: (بيت) قد يقصد به الشرف والنسب الرفيع، أو قد يكون أراد به بيت الشعر[2]، وعلى هذا فقد يكون المعنى فخره بالنسب الرفيع الذي ينتمي إليه، ويصبح الطين والخشب كناية عن كون هذا النسب يجعله في منعة وعزة تنأى به عن الأذى كما ينأى البيت بأهله عن الأذى المتمثل بالبرد أو الحر وما إليهما من العوامل الطبيعية، وإذا كان يعني به (بيت الشعر) كما نصّ على ذلك شارح الديوان، فلأنه قال: (بغير طين ولا خشب) وعلى هذا ينصرف المعنى إلى احتمالية أن يقصد الشاعر أنّ البيت أقوى من أن يكون مبنيًّا بطين أو خشب، بل قد يكون مبنيًّا بطين أو خشب، بل قد يكون مبنيًّا بالحجارة الصلبة، الأمر الذي يجعله أشد قوة ومنعة، وما ذكره الشاعر عن الحصن في الشاهد السابق يؤيد هذا الرأي بشكل ما.

ومن الكنايات ذات المعاني المتعددة المشيرة إلى الغموض ما جاء في قول الحارث بن حلزة:

فَـــإِذا طَبَخـــتَ بِنـــارِهِ نَـــضَّجتَهُ ... وَإِذا طَبَخـتَ بِغَيرِهـا لَـم يَنـضَجِ[3]

---

(1) ديوانه: 32.

(2) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

(3) ديوانه: 23.

فقوله: (طبخت بناره نضجتهـ) كناية عن الكرم بوصفه صفة أصلية لا مدّعاة من الممدوح وتعظيمًا لهذه الخصلة فكأنما ناره وحدها نار القِرى، ولا يستبعد أن تومئ الكناية إلى معنى آخر وهو القدرة على الفعل البطولي أو الرأي الحازم والقدرة على تصريف الأمور، والبيت بصورته الظاهرة لا يعني شيئًا غير فكرة الطبخ الاعتيادية، وقد أكسبته الكناية احتمالية معنوية كانت سببًا في غموضه وما كان لمعناه الظاهر وحده أي فضل أو مزية، الأمر الذي يؤكد أنّ الكناية بوصفها لونًا بلاغيًا قد تجاوزت الوظيفة الجمالية إلى مستوى يفجر طاقات اللغة ويفتح أمام المتلقي آفاق التحليل والتفسير وفقًا لما يراه من معانٍ قد يومئ إليها النص.

وقد تكررت الظاهرة في جانب من أشعار النابغة الذبياني من ذلك قوله:

رِقَاقُ النِّعَالِ طَيِّبٌ حُجُزَاتُهُم ... يُحَيَّونَ بِالرَّيحَانِ يَومَ السَّبَاسِبِ[1]

فقد كنى برقة النعال عن ترف معيشتهم؛ ذلك لأنهم ليسوا مضطرين للسعي والكسب والكد كونهم ملوكًا مخدومين، واختار الشاعر حالة معينة ينفذ من خلالها إلى رسم واقعهم، ثم إنّ فكرة (رقاق النعال) تمثيل بعيد وغير مباشر عن حالة الترف، وكان بإمكانه أن يشير إلى نعومة الأرجل والأيدي لولا أنه أشار في أبيات سابقة إلى اعتيادهم الضرب على الهام والطعن المستمر في وقائعهم الكثيرة، فاستبعد فكرة نعومة الأيدي والأرجل حتى لا يناقض كلامه، والمعنى الآخر أنهم ذوو نعمة مخدومون وحاجاتهم مجابة، فهم قليلًا ما يمشون إلى غاية أو حاجة، الأمر الذي يؤكد في محصلة الأمر غموض النص الذي يعززه أيضًا قوله قبل ذلك:

تَقُدُّ السَّلُوقِيَّ المُضَاعَفَ نَسجُهُ ... وَتوقِدُ بِالصُّفَّاحِ نَارَ الحُبَاحِبِ

بِضَرْبٍ يُزِيلُ الهَامَ عَن سَكِنَاتِهِ ... وَطَعنٍ كَإِيزَاغِ المَخَاضِ الضَّوَارِبِ

---

[1] ديوانه: 63، السباسب: عيد في الجاهلية.

فَهُــم يَتَــساقَونَ المَنِيَّــةَ بَيــنَهُم   بِأَيــديهِمُ بــيضٌ رِقــاقُ المَــضارِبِ[1]

ومن الشواهد الأخرى قوله أيضًا:

إذ قرِّبــوا للــبينِ كــلَّ عــذافرٍ   رخــوِ الأخــادِعِ مُــسنِفٍ خَطّــارِ[2]

فكنى عن سرعة الخيل وسلاسة حركة رقابها عند الجري برخاوة الأخادع وهي عروق في الرقبة، وقد يكون معناها مداومة الجواد على الجري السريع حتى أصبح مرنًا في حركته أو أنه لكثرة ما يجري بسرعة وتعوده على ذلك أصبح سريع الإجابة عندما يستنفر للجري ولا يتلكأ.

ومن الشواهد في شعر النابغة كذلك قوله:

على أنَّ حِجْلَيْهَا وإنْ قُلْتَ أوسِعَا   صَمُوتَانِ من مَلْءٍ وقِلَّةِ مَنْطِقِ[3]

فقد كنى عن امتلاء ساقيها بصمت الحجول عن إصدار أي صوت عند الحركة وهو المعنى الأول الذي يمكن أن ينصرف إليه النص، ومما يعزز ذلك قوله: (أوسعا)، أما المعنى الآخر فقد يكون متعلقًا بالحجلين لا الساقين، إذ قد تكون ثقيلة فلا تصدر صوتًا عند الحركة وهي دلالة الثراء والترف الملازمة لهذه المرأة[4].

ومن النماذج الأخرى لغموض الكناية قول ابن زيابة التميمي:

نُبِّئْــتُ عمــرًا غــارزًا رأسَــهُ   في سِــنَةٍ يوعِــدُ أخوالَــهُ[5]

---

(1) نفسه: 61-62، السلوقي: نسبة إلى مدينة بالروم، الصفاح: حجارة عريضة، إيزاغ الضوارب: نفخ البول عند المخاض.

(2) نفسه: 97، خطار: يخطر في سيره أي يسرع.

(3) ديوانه: 184.

(4) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

(5) شرح ديوان الحماسة ــ المرزوقي: 1/ 142.

كنى بغرز الرأس عن الجهل وعدم تمييز طريق الصواب ومدلول (غرز الرأس) يوحي بتغييب العقل وعدم تحكيمه في الأمور، و(السِّنَة) النعاس الذي يشير إلى التراخي في اللجوء إلى العقل، وفي قول الشاعر: (يوعد أخوالهـ) إشارة إلى دفع البيت إلى أحد معنيين على وفق الفكرة السابقة لغياب العقل أولهما: يوعد أخواله وهو ليس أهلاً للوعيد وتحقيق ما يزعم لعدم قدرته فهو كمن سفه عن تقدير إمكانياته، وتلك هي مستويات المعنى التي تمنحها الكناية بوصفها وسيلة تمنح الشعر عمقه الفني.

ومن الشواهد الأخرى قوله في القصيدة نفسها:

الرمحُ لا أملأ كفِّي به والـلِّبدُ لا أتبعُ تزوالَه[1]

كنى عن قدرته ومهارته في القتال بعدم اقتصاره على استخدام الرمح وحده وإنما يجمعه في الاستعمال مع باقي أنواع السلاح، وقد يكون أشار بإمساكه بالرمح بأطراف أصابعه إلى حذقه واقتداره، كما قد يكون كنى عن استمرار القتال وسرعة الطعن بالرماح فهي تكاد لا تستقر في راحة اليد، أما قوله: (اللبد لا أتبع تزوالهـ) فهو كناية عن الثبات على ظهر الحصان في المعركة على الرغم من شدة الجري وسرعته التي تطيع بالراكب بعيدًا عن موضع الركوب، وإنما حدد (اللبد) لأنه أكثر الأجزاء حركة لنعومته حيث يوضع تحت السرج، وقد يكون كنى بذلك عن معنى بعيد وهو عدم تغير همته أو رأيه كما يغير اللبد وضعية الراكب فوقه عند الحركة العنيفة للحصان.

ومن الكنايات المؤدية للغموض قول قيس بن زهير:

فَإِن أكُ قَد بَرَدتُ بِهِم غَليلي فَلَم أقطَع بِهِم إلّا بَناني[2]

---

(1) نفسه: 1/ 143.

(2) شعره: 49.

ويقصد الشاعر بهذا أنه إن كان شفى غليله وسكن لوعته من قومه فلم يقطع إلا أطراف أصابعه لأنّ عزمه إنما كان بهم فكانوا كالكف التي تحمل الأصابع، فهو حين يلجئه العدو إلى الاستعلاء بهم يصير كمن قطعت أصابعه[1].

وربما عنى به القرابة وصلتها بالأصابع التي تقوم بها اليد، أو كنى بالأصابع عن القوة والقدرة على التصرف التي فقدها بقتله لهم، حتى أصبح وحده في مواجهة من يضطر إلى مواجهته مستنجدًا بقومه.

ومن الشواهد الأخرى قول حسان بن نشبة:

فلمّا دَنَوْا صُلْنا ففرَّقَ جَمْعَهُم سحابتنا تندى أسرّتُهُم دَما[2]

يقول: لما قربوا في اللقاء صلنا عليهم وبطشنا فكأن الجيش سحابة أمطرتهم بالدماء لكثرة سفكهم له[3]، وقد يكون أراد بالسحابة الكثرة فخيم جيشهم على العدو كما يخيم السحاب على الأرض لكثرته وكثافته، لأنه نسب فعل التفريق إلى السحابة ولو قصد الفعل بين الشطرين في الفكرة الداخلية لأصبح المعنى: أمطرت سحابتُنا الدم عليهم وانعكست الصورة، وإنما أراد فرقت سحابتُنا جموعَهم حين غشيهم جيشُنا وندت أسرتهم الدماء لكثرة القتل فيهم، وقد يكون المعنى الآخر السرعة في الصولة على العدو، فهم كالسحابة في سرعة سيرها وهو يتضمن كذلك معنى الخفة في الحركة التي تومئ إلى معنى التمرس والتعود على المعارك وحسمها بسرعة.

ومن شواهد غموض الكناية بسبب تعدد التأويلات قول المثلم بن رياح:

لَفَفْنا البيوتَ بالبيوتِ فأصْبَحُوا بني عَمِّنا مَن يَرْمِنا يَرْمِنا معا[4]

---

(1) شرح ديوان الحماسة ـــ المرزوقي: 1/ 203.

(2) نفسه: 1/ 336.

(3) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

(4) شرح ديوان الحماسة ـــ المرزوقي: 1/ 384.

كنى عن الاختلاط والتآلف بلفّ البيوت حتى صارت الجموع يدًا واحدة ورجلاً واحدًا[1]، وقد يتعلق الأمر بالتجمع في المعركة بصفة أحلاف متآزرين أو مودة وصلت هؤلاء بهؤلاء لما يرمز إليه البيت من معاني الألفة ولمّ الشمل.

وقد يريد بالبيوت تبعًا لذلك الأنساب بدليل قوله: (أصبحوا بني عمن) وربما كان يقصد أنّ الأحلاف حقًّا بنو عمهم، والتقدير: فأصبح بنو عمنا ونحن حالة واحدة يصيبنا ما يصيبهم وذلك إشارة إلى اصطفافهم في المعركة رجلاً واحدًا.

ومن ذلك قول سلمة بن الخرشب:

هَـرَقنَ بساحوقٍ جِفانًا كَثيرَةً ... وَأَدّينَ أخرى مِن حَقينٍ وَحازِرِ[2]

أي إنهم قتلوا فوارس كانوا أرباب الجفان فعطلت فكأن الخيل هي التي أراقتها، والمعنى: أراقوا دماء الفوارس، أما قوله: (الحقين والحازر) فهي الأحقاد والضغائن القديمة، أو أنه عنى بها أولئك الذين حُقنت دماؤهم حين أسروا، فمعنى ذلك إراقة الجفان المملوءة طعامًا بقتل أصحابها وإبقاء الجفان المملوءة لبنًا كناية عن الاستبقاء[3].

وربما كنى بالجفان المملوءة لبنًا عن الإبل التي تدفع ديات للقتلى ما دام لم يشر إلى تلك الجفان باسمه لأنه قال: (أدّينَ) ومرة أخرى تظهر قيمة الكناية في خلق الغموض واختلاف تفسيرات البيت، حيث قادت إلى استبطان دواخل الأقوال الشعرية للكشف عن المعاني المتحققة بسبب غرابتها ومخالفتها للمألوف من الكنايات التي درج الشعراء على استخدامها.

ومن الكنايات الغامضة ما جاء في قول امرئ القيس:

---

(1) المصدر والصفحة أنفسهما.

(2) شرح اختيارات المفضل: 1/ 179، ساحوق: موضع، حقين: اللبن حقن في السقاء، الحازر: الذي حدثت فيه حموضة.

(3) نفسه: 1/ 180.

وَأفلَتَهُنَّ عِلباءٌ جَريضًا   وَلَو أدرَكنَهُ صَفِرَ الوِطابُ[1]

فقوله: (صفِرَ الوطابُ) يعني: أنّ الخيل لو أدركته لهلك وخلا جسمه من الروح خلو الوطاب من اللبن، وربما كان المعنى: إن يقتل تصفر وطابه لأنّ أوانيه ستخلو بموته وذهاب أمواله وقدرته على الإنفاق[2]، ونقل ابن سلاّم عن يونس رأي رؤبة في قوله: (صفر الوطاب) فذكر أنّ المعنى لو أدركوه قتلوه وساقوا إبله فيصفر الوطاب الذي كانت تملأه إبله، ونقل عن غيرهما في معناها أنه يقتل فيكون جسمه صفرًا من دمه كما يصفر الوطاب من اللبن[3].

وفي هذا النص حققت الكناية تنوعًا معنويًا أشار إلى غموض النص، وتلاحظ المعاني الثلاثة وتباعدها في الفكرة الجوهرية التي يركز عليها كل رأي مما يؤكد وظيفة الكناية التي تتركز تحقيق الثراء والعمق المعنوي.

ومن الكنايات المختلف في تأويل معناها ما جاء في قوله أيضًا:

بُدِّلَت من وائلٍ وكِندَةَ عَدْ   وانَ وفَهْمًا صَمِّي ابنةَ الجبلِ[4]

ففي البيت كنايات ضمنية متراكبة منحته عمقًا بسبب تعدد دلالاتها فـ(ابنة الجبل) كناية عن (الحصاة) في البيت وجعل قوله: (صَمّي) كناية عن صورة الحصاة مشيرًا إلى انعدام صوت سقوطها بسبب ابتلال الأرض الذي ناب بدوره عن انصباب الدماء الذي يشير هو أيضًا إلى قتال شديد مرتبط بأمر عظيم[5].

---

(1) ديوانه: 138.

(2) ينظر: نفسه: 138-139.

(3) ينظر: طبقات فحول الشعراء: 1/ 53.

(4) ديوانه: 348.

(5) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي: 109.

وما بين الأمر العظيم الذي رسم له هذه الصورة والحصاة التي تسقط في الدم بُعد معنوي كبير، وكان يكفيه الإشارة إلى كثرة الدماء بسبب ضخامة المعركة فيصبح المعنى أقرب، إلا أنه آثر اختيار صورة معينة للدلالة على كثرة الدماء، الأمر الذي أخرج البيت بسبب بُعد أوجه الكناية وتعددها من الوضوح إلى الغموض لأنّ هذا المعنى يضاف إلى المعنى الظاهر وهو أنه يستبدل بقومه آخرين أقل منهم شأنًا، على أنّ البيت لا يصرح حقًا بالمعنى الأخير ويتعزز الغموض فيه أكثر عندما يفسر مجردًا من خلفية الحدث الذي يعالجه بالنسبة للمتلقي غير المطلع عليه، وقد يكون قوله: (صمّي ابنة الجبل) كناية تعكس الشدة والصلابة للطرف المبدل منه وهو بُعد معنوي آخر يضاف إلى غيره من المعاني.

وينقل ابن قتيبة عن الأصمعي وغيره آراءً مختلفة في هذا البيت والمعنى الذي كنى عنه بـ(ابنة الجبل)، فيرى الأصمعي أنها تعني الصدى، وهي الحصاة عند أبي عبيدة استنادًا إلى قولهم في المثل: (صمّت حصاة بدم) كناية عن اشتداد الحرب وتفاقم أمرها وكثرة الدماء فيها، حتى إذا وقعت فيه حصاة لم يُسمع لها صوت، في حين يبتعد شارح آخر بالمعنى إلى القول: إنها تعني الحية الصماء التي لا تجيب الراقي؛ لأنها تكون في الجبل ويقال لها: (صمّي حمام) أي لا تجيب، وعنها أخذوا معنى الداهية وشبهوه بها[1].

ومجمل الخلافات التي سببتها الكناية يصب في محصلة غموض البيت الذي يرجع سببه الأساس إلى طريقة تضمين الوحدة المعنوية التي تمثل الكناية ضمن البيت وهو أمر يتعلق بمقدرة الشاعر بالدرجة الأولى والإمكانيات التي تتيحها اللغة وآلياتها المتنوعة.

ومما جاء مثيرًا للخلاف في تفسير معناه بسبب كناياته ما جاء في قول المتنخل الهذلي:

أقـولُ لَمّـا أتـاني الناعِيـانِ بِـهِ   لا يَبعَدِ الرُّمحُ ذو النَّصلَينِ وَالرَّجُلُ[2]

---

[1] ينظر: كتاب المعاني الكبير: 857.

[2] ديوان الهذليين: 2/ 37.

فالشطر الثاني قد يكون دعاء له بأن «لا يبعد فلان وسلاحه»[1]، ولا يستبعد أن يكون قوله (الرمح ذو النصلين) كناية عن المرثي نفسه، فهو كالرمح ويكون النصلان كناية عن قتاله بالسيف والرمح معًا أو كناية عن مهارته في القتال وفتكه بالأعداء حتى كأنه في بلائه رمح بنصلين، الأمر الذي يزيد من عدد قتلاه فيكون على ذلك التركيب مكونًا من صفتين للمرثي وهما البراعة القتالية والرجولة المتمثلة في سماته بوصفه فارسًا والتركيب الذي أثار الخلاف في تفسير معناه يتألف من مفردات سهلة واضحة لكن صياغتها التي ابتعد فيها الشاعر عن تحديدها بمعنى خاص هي التي أكسبتها هذا البعد المعنوي الواسع وسواء قصد الشاعر ذلك أم لم يقصد فقد منح صورة المرثي سمات مضافة لم يفصح عنها النص ما جاء في قول سلامة بن جندل:

يُحاضِرُ الجونَ مُخضَرًّا جَحافِلُها   وَيَسبِقُ الألفَ عضوًا غَيرَ مَضروبِ[2]

فقوله: (مخضرًّا جحافلها) كناية عن أكلها الخضرة وهو أشد لها وأسرع على ما يقوله التبريزي[3]، ولا يبعد أنّ المعنى يحتمل الإشارة إلى الكثرة فهي تبدو سودًا لكثرتها وتقاربها في السير بشكل قطيع متراص الأفراد؛ لأنّ من معاني الأخضر أن يسمى أسود[4].

ومن ذلك الكناية بالعمود في قول المثقب العبدي:

وَأَيُّ أُناسٍ لا يُبيحُ بِغارةٍ   يُوازي كُبَيداتِ السَّماءِ عَمودُها[5]

---

(1) المصدر والصفحة أنفسهما.

(2) ديوانه: 109.

(3) ينظر: شرح اختيارات المفضل: 2/ 577.

(4) ينظر: اللسان: (سود)، (خضر).

(5) شعره: 24، وفيه (بقتلةٍ) بدلاً عن (بغارةٍ).

فالتبريزي يرى أنها بمعنى (الغبار)، أي ما سطع من غبارها يعلو السماء[1]، وقد يكون معناها: (اوسطها)، وعمودُ كلِّ شيءٍ وسطُهُ وما يقومُ به[2]، والمعنى: أنه أراد أن يصف اتساع الغارة وكثرة عدد الرجال المغيرين، وأنه يوازي امتداد السماء على ما يراه الناظر إليها ومحاولته إدراك أطراف الجيش المُغير ببصره، وربما كنى بالعمود عن الهمم العالية التي يعتمد عليها في الحروب، مما تنطوي عليه نفوس مقاتلي قومه الأشداء، الأمر الذي يغمض معنى البيت بسبب تعدد معانيه.

ومن الكنايات التي سببت الغموض ما جاء في قول الأخنس التغلبي:

أرى كُلَّ قَومٍ قارَبوا قَيدَ فَحلِهِم ... وَنَحنُ خَلَعنا قَيدَهُ فَهوَ سارِبُ[3]

فالأصمعي يرى أن هذا مثل يريد به «أنّ الناس يقيمون في مواضع مختصة بهم ولا يجترئون على النقلة منها إلى غيرها»[4]، ويفهم من كلام الأصمعي أنّ هؤلاء مقتدرون يسكنون أنى شاؤوا، ولا يستبعد أن الشاعر قد عنى بالفحل فحل الإبل ويكون المعنى الآخر: أنّ إبلهم ترعى بحرّية من غير أن ينتابهم الخوف عليها من أن تنتهب أو أن يغير عليها أحد لعزتهم ومنعتهم، وقد نصَّ المرزوقي على هذا المعنى[5].

ومن الكنايات التي احتملت أكثر من تأويل وأدّت إلى غموض النص ما جاء في قول سعد بن كعب الغنوي:

هُوَ العَسَلُ الماذِيُّ حِلمًا وَنائلاً ... وَلَيثٌ إذا يلقى العدوُّ غَضوبُ[6]

---

(1) ينظر: شرح اختيارات المفضل: 2/ 718.

(2) اللسان: (عمد).

(3) شرح اختيارات المفضل: 2/ 938.

(4) نفسه: 2/ 939.

(5) ينظر: شرح اختيارات المفضل: 2/ 938.

(6) الأصمعيات: 95.

فقد وصف ممدوحه بالعسل الماذي وهو العسل الأبيض اللين[1]، وربما قصد أنه كالعسل في طيب معشره وحلو أخلاقه، وربما قصد أنّ عطاياه تنساب بيسر وسهولة انسياب العسل اللين، إذ إنه وصفه بالليث في شدة بأسه بعد ذلك ليصبح إلى نوع من المقابلة لحالة الممدوح في كلتا الحالتين أي رضاه وغضبه.

ومن شواهد الكناية المؤدية إلى الغموض بسبب تعدد تأويلاتها ما جاء في قول سعدى بنت الشمردل:

مُتَحَلِّبُ الكَفَّينِ أميَثُ بارِعٌ ... أَنِفٌ طُوالُ الساعِدَينِ سَمَيدَعُ[2]

فقولها: (طوال الساعدين) قد يكون كناية عن الكرم ومد اليد بالعطاء، أو قد يكون كناية عن المقدرة على النيل من الخصوم والأعداء أينما كانوا، والنص بعد ذلك يحتمل كلا المعنيين بالدرجة نفسها، إذ إن العودة إلى بقية الصفات التي وصف بها الممدوح تؤكد عدم إمكانية ترجيح معنى على حساب الآخر، فقولها: (متحلب الكفين) تقصد به أنّ كفيه تسيلان بالعطاء، وقولها: (أميث) أرادت به أنه لين سهل، والمعنيان يرجحان فكرة الكرم الأولى، في حين أن قولها: (بارع) (سميدع) يوحي بالقدرة على الفعل المقتدر وبكونه رجلاً كريم الخصال وذا نسب عريق، فالصفتان تدفعان بالمعنى إلى المقدرة على النيل من الخصوم التي أشرنا إليها، يضاف إلى ذلك دلالة الساعد على القوة والكف على العطاء.

ومن الكنايات التي كانت وراء غموض النص في شعر أبي دؤاد الإيادي ما جاء في قوله:

وأخٍ رَمَّثْتُ دَرِيسَهُ ... ونصحتُهُ في الحربِ نُصْحا[3]

---

(1) ينظر: هامش المصدر والصفحة أنفسهما.

(2) نفسه: 104، متحلب الكفين: تسيل كفاه بالعطاء، أميث: لين سهل، السميدع: الكريم.

(3) شعره (ضمن دراسات في الأدب العربي) ـ لغرنباوم: 301، رمثت: أصلحت، الدريس: الثوب الخلق.

فقوله: (رمثتُ دَرِيسَهـ) قـد تكـون كناية عـن العـون المادي الـذي قدمـه الـشاعر لصاحبه، والمعنى: رُبَّ أخٍ أعنته وقدمت لـه يـد المساعدة واستخدم إصـلاح الثـوب الخلـق للدلالة على ذلك المعنى، أو قد يكون كناية عن إرشاده ونصحه له في وقـت الـسلم وتقـديم المشورة والعون في وقت الحرب لأنه أشار إلى الحرب في الشطر الثـاني فيكـون الثـوب الخَلِـق (الدريس) هنا كناية عن ضحالة الرأي وانعدام الحيلة، وقد يحتمل المعنى أن يكون كنايـة عـن ستر العيوب أو إقالة العثرات التي تكون بمثابة الخروق التي تعيب الثوب.

ومن الكنايات ذات التأويلات المتعددة عنده ما جاء في قوله أيضًا:

دخلْنا على البيضِ الكواعبِ كالدُّمى لنا قَصَبُ الحِصْنِ الذي كـان يمنَـعُ[1]

فقوله: (قصَب الحِصْن) قد يكـون كنايـة عـن امـتلاك مـا بـداخل الحـصن مـن بـشر وأموال[2]، أو قد يكون كناية عن أسـر الأبطـال أو الفرسـان المـدافعين عـن الحـصن، أو قـد يكون كناية عن السيطرة على وسطه أي مركـزه لأنّ مـن معـاني (القـصب) الوسـط[3]، وفي ذلك إشارة بعيدة إلى أولي السيطرة وأصحاب القرار فيه ويصبح المعنى على ذلك: إننا نحكـم بقبضتنا على مقاليد الأمور في الحصن، أو قد توحي دلالـة الوسـط الـتي تـومئ إليهـا مفـردة (القصب) إلى أنهم قد نالوا من سادة الحصن ودخلوا إلى وسطه للدلالة على السيطرة التامة.

وقد جـاءت إضـافة مفـردة (القـصب) إلى (الحـصن) لتـضع البيـت في متاهـة تعـدد التأويلات، ولا نستبعد أن الشاعر قد قصد ذلك ليجعل كلامه مضمنًا جميع المعاني التي يمكـن استنباطها وافتراضها، وما كانت هذه الميزة لتتحقق لو كان أضاف أية مفردة تحدد المعنى، كمـا يستبعد أن يكون الـشاعر قـد لجـأ إلى هـذه المفـردة أي (القـصب) تحـت ضـغط الـوزن؛ لأنّ الموضع يحتمل مفردات كثيرة يمكن أن تحقق الهدف العروضي، ومحصلة ذلك في النهايـة تتجـه نحو توكيد غموض البيت بسبب تعدد أوجه تأويله.

---

(1) نفسه: 324.

(2) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

(3) ينظر: اللسان: (قصب).

ومن خلال نماذج الغموض الناجم عن تعدد المعاني الذي يوصل إليه عن طريق الكناية تتضح أهميتها بوصفها تقنية مجازية تتجاوز في وظيفتها المظهر الجمالي الشكلي والمعنوي إلى إكساب النص أبعادًا معنوية تمنحه سمة العمق والثراء، كما أنّ النصوص السابقة تمثل إشارات واضحة تكشف القدرات الحقيقية للشاعر الجاهلي، إذ أحسن توظيفها بما يحقق تكوين صور فنية متكاملة من ناحية الهدف والسمة الفنية فرسموا صورًا جميلة ومعبرة أكدت فهمهم للكناية لا بوصفها مصطلحًا بل آلية فنية مهمة، على أن الشاعر قد لا يكون واعيًا بحكم البيئة اللغوية التي عاش فيها أثر الكناية في تحقيق الغموض في النصوص، مما يجعل الغموض نفسه سمة فنية ومعنوية خاصة باللغة التي يستمد منها الشاعر مادته الشعرية.

ثالثًا: التشبيه:

ومن الألوان البلاغية الأخرى التي حققت في بعض النصوص غموضًا فنيًّا بعض التشبيهات البعيدة التي تدفع النص باتجاه تعدد التأويلات، من ذلك قول امرئ القيس:

أَيَقْتُلُني وَالْمَشْرَفِيُّ مُضاجِعي ... وَمَسنونَةٌ زُرقٌ كَأَنيابِ أَغوالِ[1]

والقراءة الأولى للنص تقود إلى تصور الغموض المحتمل فيه في تشبيه الرماح بأنياب الأغوال مما يجعله من التشبيه البعيد لارتباط الغول بالخرافات، مع أنّ التشبيه يدخل البيت في غموض تأويلي من خلال الجموع الواردة في شطره الثاني بقوله: (زرق) و(أنياب) و(أغوال)، وتلك الكثرة تعمق صورة الفزع التي يرسمها الشاعر قدرًا لخصمه، ثم إنه تصور الأنياب وكونها لازمة للقتل وأضافها إلى الأغوال ليعمق حدة الخوف لأننا لسنا متأكدين من أنهم قد تصوروا للغيلان أنيابًا مما يوصل إلى تأكيد فكرة مفادها أنّ المعنى الأصلي يتضمن إثارة الخوف من أسلحته التي يفخر بحملها ثم استعداده الدائم للقتال حتى حين يغلبه النوم

[1] ديوانه: 33.

بدليل قوله: (مضاجعي)، وأنّ هذا هو المهم في البيت وأنّ فكرة الغول ليست إلا غطاء لفكرة الخوف وليست غاية بحد ذاتها مما يؤكد وجود مستويين للمعنى، الأول: سطحي تعكسه (الغول)، والثاني: داخلي يؤكد من خلاله فكرة الاستعداد للقتال واليقظة الدائمة وجودة الأسلحة التي يحملها.

ومن الغموض الناتج عن تعدد أوجه المعنى في التشبيه ما ورد في قول أبي دؤاد الإيادي:

وَطِمِرَّةٍ كَهِراوةِ الـ ... أعزابِ ليسَ لها عدائِد[1]

فقوله: (كهراوة الأعزاب) قد يتضمن تشبيهًا بفرس اسمها (الهراوة) لعبد القيس كانوا يركبونها ويستعيرونها، أو أنه شبه الفرس بعصا الراعي التي يضرب بها غنمه[2]، ومن قرأها (هراءة) بالهمز يصبح المعنى عنده الأتان، أي تشبيه الفرس بالأتان الوحشية، وقيل: إنّ الأعزاب هي الوحش العازبة أي إنه شبع الفرس بالوحوش العازبة[3].

ولا يكون كل تشبيه بعيد سببًا في إحداث الغموض في النص الذي يشتمل عليه بل يشترط تحقق وجوه شبه يمكن استنباطها من النص أولاً أو وجود مدلولات يحققها التشبيه الذي يعتمد في أداء وظيفته المتعددة الدلالة على حذق الشاعر وموهبته قبل كل شيء.

ومن التشبيهات التي تعددت تأويلاتها ما جاء في قول سلامة بن جندل:

ثمَّ الدَّسيعُ إلى هادٍ لَهُ بَتِعٍ ... في جُؤجُؤٍ كَمَداكِ الطيبِ مَخضوبِ[4]

---

(1) شعره: 306.

(2) ينظر: هامش المصدر والصفحة أنفسهما.

(3) ينظر: شعره: 307.

(4) ديوانه: 106.

فتشبيه صدر الفرس بمداك الطيب ربما بسبب بريقه، وربما كان التشبيه لضيق جؤجئه وصلابته[1]، والمعنى على الاحتمال الأول في جؤجؤ كمداك الطيب في ملاسته وبريقه، وعلى الاحتمال الثاني جؤجؤ بضيق المداك وصلابته.

ومن التشبيهات ذات التأويلات المتعددة التي نشأ عنها غموض في المعنى ما جاء في قول الحارث بن حلزة:

أَمّا بَنو عَمروٍ فَإِنَّ مَقيلَهُم ... مِن ذاتِ أَصداءٍ كَسَيلِ الأَدرَعِ[2]

فالمعنى الظاهر لـ (سيل الأدرع) تشبيه قربهم من ذلك الموضع بموضع هذا الوادي[3]، وقد يكون المعنى الضمني تشبيه كثرتهم بما سال من مياه الأمطار والسيول في هذا الوادي حين يرد من ذلك الموضع.

ومن التشبيهات الأخرى قول المثقب العبدي:

تُسامى بَناتُ الغَلْيِ في حُجُراتِها ... تُسامي عِتاقِ الخَيلِ وَردًا وَأَشهَبا[4]

فقد شبه قطع اللحم والسنام بالورد والأشهب من الخيل[5]. وأراد بالورد لونه أو طيب رائحته أو أراد به الفرس؛ لأنها تسمى وردًا أيضًا وهو لون بين الكميت والأشقر[6]، والغموض هنا يتمثل في المشبه به أولاً وتعدد تفسيراته ثانيًا.

ومن التشبيهات ذات الدلالات ذات الدلالات المختلفة التي أدت إلى الغموض ما جاء في قول طرفة:

---

(1) هامش المصدر والصفحة أنفسهما.

(2) ديوانه: 18.

(3) ينظر: المصدر والصفحة أنفسهما.

(4) شعره: 27.

(5) ينظر: شعره: 28.

(6) ينظر: اللسان: (ورد).

لَعَمـرُكَ إنَّ المَـوتَ مـا أخطَـأَ الفَتـى لَكَـالطِّوَلِ المُرخـى وَثِنيـاهُ باليَـدِ[1]

فقد شبه الموت حين يتأخر مجيئه على الإنسان بالحبل الطويل الذي تصل نهايته إلى يد المنية، وقد يعني بذلك أنّ الموت يلتف حول الإنسان التفاف الحبل الذي تكون أطرافه بيد الموت نفسه فلا فكاك منه.

ومن التشبيهات التي أغمضت دلالتها ما ورد في قول النابغة الذبياني:

تمـشي بِهِـم أُدمٌ كَـأَنَّ رِحالَهـا عَلَـقٌ هُريـقَ عَلـى مُتـونِ صُـوارِ[2]

فشبه حمرة الرحال على الإبل بالدم المراق على متون بقر الوحش أثر الصيد، وتلك صورة بعيدة من صور التشبيه[3]، وقد يكون في الصورة توابع حسية للتشبيه، إذ قد يدل تقارب الألوان بين طرفي التشبيه على نوع من الواقعية والغموض فيه، والعكس يُحدق الغموض، فهنا كان الأقرب أن يصف كبر الرحل وضخامته التي تأخذ مساحة كبيرة على ظهور الإبل، وتلك هي الصورة التي تلفت الانتباه لشاعر في موضع المديح، ثم ما الصلة بين الرحل والدم أو بين الإبل وبقر الوحش، هذه الأسئلة وتلك الاعتراضات سببها غموض الصورة الناجم عن بعد التشبيه.

ومن الشواهد الأخرى التي بعد تشبيهها وتعددت معانيها فأغمض النص قول خفاف بن ندبة:

أبقـى لَهـا التَّعـداءُ مِـن عَتَـداتِها ومُتونِهـا كَخُيوطَـةِ الكِتّـانِ[4]

---

(1) الشاعر الجاهلي الشاب: 53.

(2) ديوانه: 102.

(3) ينظر: عيار الشعر: 147.

(4) شعره: 105، التعداء: الجري المتتابع.

فقد شبه أقدامها لكثرة الجري بخيوط الكتان لضعفها وهزالها وكدها عند السير، ويؤكد العسكري أن هذا التشبيه بعيد جدًا[1]، وربما يقود اعتماد الشاعر على سمة شكلية في التشبيه إلى الاعتقاد بوضوح التشبيه لكن المعروف أنّ هذه السمة يمكن أن تنطبق على القوائم وليس على المتون، ثم أنّ صورة الخيوط تدلل على دقة القوائم وتؤدي بدورها إلى رسم فكرة الخفة والسرعة في نقل الأقدام بما يمنح التشبيه أبعادًا أخرى تتجاوز الصورة الواضحة ثم تمنح الصورة أيضًا دلالة الارتخاء بسبب كثافة الجهد المبذول مما يعني التعب الذي يصيب الخيول.

ومن شواهد التشبيه البعيدة الغامضة أيضًا قول بشر بن أبي خازم:

وَجَرٌّ الرامِساتُ بِها ذُيولاً ... كَأَنَّ شَمالَها بَعدَ الدَّبورِ

رَمادٌ بَينَ أَظآرٍ ثَلاثٍ ... كَما وُشِمَ النَّواشِرُ بِالنَّؤورِ[2]

فشبه الشمال والدبور بالرماد وهو أمر بعيد من جهة تصور الهيئة والصلة وأنّ ما ينجم عن تعاور الدبور والشمال على المكان من تراب قد يشبه الرماد لكن الشاعر شبه ريح الشمال والدبور نفسها بالرماد، وربما عُدَّ من معيب التشبيه[3].

ووجه الغموض في البيتين متأتٍ من تداخل التشبيهين الواردين تشبيه الشمال والدبور بالرماد الذي يشبه في صورته الوشم، وربما اتضح المعنى إذا عمد الشاعر إلى تغيير وحدات التشبيه، فشبه فعل الرياح وما تحمله من تراب بباقي الرماد مثلاً لكنه عمد إلى تشكيل علاقة الوحدات بهذه الصورة لسبب غير محدد يكمن في تمكن المعنى في نفس الشاعر تمكنًا لم يتح له فرصة التواصل السهل مع المتلقي.

ومن الشواهد الأخرى قول عنترة:

---

(1) ينظر: كتاب الصناعتين: 280.

(2) ديوانه: 95، النؤور: ما يطلى به في الوشم.

(3) ينظر: كتاب الصناعتين: 281.

جــادَت عَليــهِ كُــلُّ بِكــرٍ حُــرَّةٍ فَتَــرَكنَ كُــلَّ قَــرارَةٍ كَالــدِّرهَمِ[1]

فقد شبه استدارة الحديقة باستدارة الدرهم، وإن كـان يـبدو أن المعنـى تـشبيه مـساحة الحديقة بالدرهم[2]، على أنّ الرجوع إلى مدلول الدرهم وارتباطه بالنعمة واليسر ثـم الـترف يمكن أن يقود إلى وجه آخر للتشبيه أو قـد يكـون المعنـى تـشبيه الحديثـة بجمالهـا ونـضارتها بالدرهم المسكوك من الفضة فيبدو له من حسن الهيئة ما لهذه الحديقة.

وعلى هذا ومن خلال نماذج غموض النصوص الناجم عن تعدد تأويل معـانٍ سـبّبها تعدد التشبيهات يمكن القول بأنّ التشبيه قد حقق الغموض في جانب من النـصوص الجاهليـة على الرغم من بساطة تركيبه وأوجهه ووضوحه على افتراض أنّ الشاعر لا يجهد فكره كـثيرًا في بناء صورة التشبيه؛ ذلك لأنه اعتاد في أغلب النصوص أن يستمدها مـن بيئتـه ومـشاهداته اليومية على غرار التشبيه بالظبي والشمس والأسد وغيرها من التشبيهات الـشائعة، مما يعـني قابلية هذا الفن البلاغي على استيعاب أي تنويع معنوي من خـلال تـصرف الـشاعر الخـلاق بأوجه الشبه والجهة التي يصرف إليها التشبيه.

رابعًا: فنون أخرى:

ومن الآليات البلاغية الأخرى التي كان لها أثر في تحصيل الغموض الشعري **الإيجـاز**، إذ إنه إحدى وسائل تكثيف المعنى وهو قائم في أساسه على ضـغط المعنـى أو المعـاني ضـمن سياقات التراكيب، وقد يلجأ الشاعر إليه مضطرًا تحت ضغط الوزن أو قد يتعمده لغاية فنيـة، ومن أمثلة إيجاز القصر ما جاء في قول عمرو بن معديكرب:

فَلَــو أنَّ قَــومي أنطَقَــتني رِمــاحُهُم نَطَقــتُ وَلَكــنَّ الرِّمــاحَ أجَــرَّتِ[3]

---

(1) ديوانه: 196.

(2) ينظر: التنبيه: 120.

(3) ديوانه: 45.

إنّ المعنى الذي أوجزه الشاعر في هذا البيت: لو أنّ قومي اعتنوا في القتال وصدقوا المصاع وطعنوا العدو لأنطقتني هذه الرماح بمدحهم، لكنها شقت لساني كما يشق لسان الفصيل فسكتُ[1].

والتفصيل المعنوي السابق لا يكشف عنه ظاهر النص، ففكرة الفصيل الذي شق لسانه لا يصرح بها الشاعر في البيت على الإطلاق لكنها بدت أمرًا مفترض الحصول، والبيت بعد ذلك لا يكشف من هذا المعنى سوى أنه قصد أنّ تقصير قومه في القتال منعه من تمجيدهم في شعره وامتداح بسالتهم وقوة بأسهم وقدراتهم القتالية.

ومن الأمثلة الأخرى ما جاء في قول تابط شرًّا:

وَقالوا لَها لا تُنكِحيهِ فَإِنَّهُ ... لِأَوَّلِ نَصلٍ أن يُلاقِيَ مَجمَعا[2]

في قوله: (لأوّلِ نصلٍ) حذفٌ لغرض، وتقدير كلامه قد يكون: (يقتل لأول نصل)، أو بأول نصل، وقد يكون تقدير معنى اللام في هذه العبارة للتوكيد، والمعنى أنه لأول نصلٍ يندفع في المعركة.

وللتعريض بوصفه فنًّا بلاغيًّا أثره في إخفاء المعنى وغموضه بما يثيره من تأويلات متعددة للنص، من ذلك قول الشميذر الحارثي:

بني عمِّنا لا تذكُروا الشِّعرَ بعدَما ... دَفَنْتُم بصحراءِ الغُمَيرِ القوافيا[3]

---

(1) ينظر: عيار الشعر: 45.

(2) ديوانه: 112.

(3) ديوان الحماسة: 45.

فهو لم يقصد الشعر كما يوحي به ظاهر المعنى، وإنما قصد الإشارة إلى ما حصل من أحداث في هذا المكان حيث تفوق هو وقومه عليهم وألحقوا الهزيمة بهم، لكنه لم يذكر ذلك بل ذكر الشعر معرضًا به[1].

والنص يومئ إلى معنى آخر محتمل وهو طلب الشاعر من هؤلاء أن لا يفخروا بشعر يخلد وقائعهم السابقة؛ لأنّ الهزيمة التي لحقت بهم أشنع من أن تبقي لهم شيئًا يفتخرون به أو يعتذرون عنه.

ومن خلال ما تقدم من الأمثلة تتضح إمكانية تحقق غموض النص عن طريق البلاغة وآلياتها المختلفة لتتجاوز مفاهيم الجمالية وتحلية النصوص إلى الارتقاء بالنص إلى مستويات الثراء المعنوي التي ما كانت لتتحقق لو بقي يدور في إطار المعاني السطحية، الأمر الذي يدفع بالشعر إلى أن يكون نظمًا خاليًا من العمق ومحض تلاعب بالألفاظ واستغلال باهت لخواص اللغة التركيبية ولتؤكد البلاغة فضيلة الغموض القائم على تعدد المعاني وأهميته للنص.

---

(1) ينظر: المثل السائر: 3/ 86.

مكتبة البحث

أولاً: المصادر والمراجع

* القرآن الكريم.

1. اتفاق المباني وافتراق المعاني، سليمان بن بنين الدقيقي النحوي (ت614هـ)، تحقيق: د. يحيى عبد الرؤوف جبر، دار عمار، عمان، ط1، 1985.
2. أخبار المراقسة وأشعارهم في الجاهلية وصدر الإسلام، حسن السندوبي، لا.م، 1959.
3. الأديب ومذاهب النقد فيه، د. رشيد العبيدي، مطبعة التفيض، ط1، بغداد، 1954.
4. أزمة الشعر المعاصر، راندل جاريل، ترجمة: د. ماهر حسن فهمي، دار الوحدة العربية، د.ت.
5. أسرار البلاغة في علم البيان، الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، طبعة السيد محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية، لا.م، د.ت.
6. الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط2، 1968.
7. أسس النقد الأدبي عند العرب، أحمد أحمد بدوي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1958.
8. الأسطورة اليوم، رولان بارث، ترجمة: حسن الغرفي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1990، سلسلة الموسوعة الصغيرة (345).
9. الأشباه والنظائر، الخالديان، تحقيق: د. السيد محمد يوسف، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1958.

10. إصلاح المنطق، ابن السكيت: أبو يوسف يعقوب بن إسحاق (ت244هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، 1948.
11. الأصمعيات، اختيار الأصمعي: أبي سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك (ت216هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، ط2، 1964.
12. الأصول الفنية للشعر الجاهلي، سعد شلبي، مكتبة غريب، القاهرة، 1982.
13. الاقتضاب في شرح أدب الكاتب، ابن السيد البطليوسي: أبو بكر عاصم بن أيوب (ت521هـ)، تحقيق: عبد الله البستاني، المطبعة الأدبية، بيروت، 1901.
14. أمالي المرتضى (غرر الفوائد ودرر القلائد)، الشريف المرتضى: علي بن الحسين الموسوي (ت436هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1954.
15. امرؤ القيس: شاعر المرأة والطبيعة، إيليا حاوي، دار الثقافة، بيروت، 1970.
16. أمية بن أبي الصلت (حياته وشعره)، دراسة وتحقيق: د. بهجة عبد الغفور الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، 1975.
17. الانتصاف فيما تضمنه الكشاف من الاعتزال، ناصر الدين أحمد بن محمد بن المنير الإسكندري المالكي، دار المعرفة، بيروت، د.ت.
18. أنساب الخيل، ابن الكلبي: أبو المنذر هشام بن محمد بن السائب (ت204هـ)، تحقيق: د. أحمد زكي، (نسخة مصورة عن دار الكتب 1946)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977.
19. أنوار الربيع في أنواع البديع، علي صدر الدين بن معصوم المدني (ت1120هـ)، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، النجف، ط1، 1968.
20. أوهام شعراء العرب في المعاني، أحمد تيمور، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط1، 1950.

21. أيام العرب قبل الإسلام، أبو عبيدة: معمر بن المثنى التيمي (ت209هـ)، تحقيق: د. عادل جاسم البياتي، دار الجاحظ، بغداد، 1976.
22. بحوث في النص الأدبي، د. محمد الهادي الطرابلسي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1988.
23. البديع، أبو العباس عبد الله بن المعتز (ت296هـ)، أغناسيوس كرتشفوفسكي، مطبعة مارسيس لوزك، لندن، 1935.
24. البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ (ت584هـ)، تحقيق: أحمد محمد بدوي ود. حامد عبد الحميد، مراجعة: إبراهيم مصطفى، مكتبة البابي الحلبي، د.ت.
25. البيان والتبيين، الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 1985.
26. تاريخ الأدبي العربي، حنا فاخوري، بيروت، 1951.
27. تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام، د. نوري حمودي القيسي وآخرون، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979.
28. تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، نجيب محمد البهبيتي، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1950.
29. تفسير القرآن العظيم، ابن كثير: عماد الدين إسماعيل بن عمر القرشي الدمشقي (ت774هـ)، تحقيق: محمد إبراهيم البنا وآخرين، دار الشعب، القاهرة، د.ت.
30. التنبيه على حدوث التصحيف، حمزة بن الحسن الأصفهاني (ت360هـ)، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، ط1، بغداد، 1967.
31. توجيه إعراب أبيات ملغزة الإعراب، أبو الحسن علي بن عيسى الرماني (ت384هـ)، تحقيق: سعيد الأفغاني، مطبعة الجامعة السورية، دمشق، 1958.
32. ثلاثة كتب في الأضداد (لابن السكيت والسجستاني والأصمعي)، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1912.

33. الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره، محمد سليم الجندي، تعليق: عبد الهادي هاشم، مطبوعات المجمع العلمي العربي، دمشق، 1962.
34. جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، أبو زيد القرشي: محمد بن أبي الخطاب (عاش في القرن الرابع الهجري)، تحقيق: علي محمد البجاوي، مصر، ط1، د.ت.
35. الحياة العربية من الشعر الجاهلي، أحمد محمد الحوفي، مكتبة نهضة مصر، ط4، 1962.
36. خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي (ت1030هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت.
37. دراسة الأدب العربي، مصطفى ناصف، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
38. دراسات في الأدب العربي، غوستاف فون غرنباوم، ترجمة: د. إحسان عباس وآخرين، دار الحياة، بيروت، 1959.
39. دراسات في الشعر الجاهلي، د. نوري حمودي القيسي، بغداد، 1972.
40. دراسات في النقد الأدبي، د. أحمد كمال زكي، دار الأندلس، ط2، بيروت، 1980.
41. دير الملاك، د. محسن أطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
42. ديوان الأعشى الكبير، شرح: د. محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت، 1974.
43. ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، د.ت.
44. ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح: د. محمد يوسف نجم، دار صادر، ط2، بيروت، 1967.
45. ديوان بشر بن أبي الخازم الأسدي، تحقيق: د. عزة حسن، وزارة الثقافة، دمشق، ط2، 1972.
46. ديوان تأبط شرًا وأخباره، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1984.

47. ديوان الحماسة برواية أبي منصور موهوب بن أحمد بن محمد بن آل الخضر الجواليقي (ت540هـ)، تحقيق: د. عبد المنعم أحمد صالح، دار الرشيد، بغداد، 1980.
48. ديوان الخنساء، شرح ثعلب: أبي العباس أحمد بن يحيى بن سيار الشيباني النحوي (ت291هـ)، تحقيق: د. أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، ط1، 1988.
49. ديوان الخنساء، دار صادر، بيروت، 1960.
50. ديوان ذي الإصبع العدواني (حرثان بن محرث)، جمع: عبد الوهاب محمد علي العدواني وآخرين، مطبعة الجمهور، الموصل، 1973.
51. ديوان سلامة بن جندل، تحقيق: فخر الدين قباوة، المكتبة العربية، حلب، ط1، 1968.
52. ديوان سويد بن أبي كاهل اليشكري، جمع وتحقيق: شاكر العاشور، مراجعة: محمد جبار المعيبد، بغداد، ط1، 1972.
53. ديوان شعر حاتم بن عبد الله الطائي وأخباره، صنعة يحيى بن مدرك الطائي، رواية: هشام بن محمد الكلبي، دراسة وتحقيق: عادل سليمان جمال، مطبعة المدني، مصر، 1975.
54. ديوان شعر الحادرة، حققه وعلق عليه: د. ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، 1973.
55. ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق وشرح: د. حسين نصار، مطبعة المصطفى البابي الحلبي، مصر، ط1، 1957.
56. ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق: محمد جبار المعيبد، دار الجمهورية للنشر، بغداد، 1965.
57. ديوان علقمة الفحل بشرح الأعلم الشنتمري، تحقيق: لطفي الصقال ودرية الخطيب، مراجعة: د. فخر الدين قباوة، دار الكتاب العربي، حلب، ط1، 1969.
58. ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق وشرح: د. خليل إبراهيم العطية، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1972.

59. ديوان عنترة، تحقيق: محمد حسين مولوي، المكتب الإسلامي، 1970.
60. ديوان قيس بن الخطيم، تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ط2، 1967.
61. ديوان لقيط بن يعمر الإيادي، رواية: أبي المنذر هشام بن محمد السائب الكلبي، تحقيق: خليل إبراهيم العطية، مطبعة الجمهورية، بغداد، 1970.
62. ديوان المفضليات، أبو العباس المفضل بن محمد الضبي مع شرح وافر لأبي القاسم بن محمد بن بشار الأنباري، تحقيق: كارلوس يعقوب لايل، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، 1920.
63. ديوان النابغة الذبياني بتمامه، صنعة ابن السكيت: أبي يوسف يعقوب بن إسحاق (ت244هـ)، تحقيق: د. شكري فيصل، دار الفكر، بيروت، 1968.
64. ديوان الهذليين (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب)، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965.
65. زبدة التفسير من فتح القدير، محمد سليمان عبد الله الأشقر، الكويت، ط1، 1985.
66. سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي (ت466هـ)، شرح وتصحيح: عبد المتعال الصعيدي، مطبعة محمد علي صبيح، القاهرة، 1969.
67. السلوك الجمعي، حاتم الكعبي، مطبعة الديوانية الحديثة، ط1، بغداد، 1973.
68. سمط اللآلئ، الوزير أبو عبيد البكري، تحقيق: عبد العزيز الميمني، طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1354ه.
69. الشاعر الجاهلي الشاب طرفة بن العبد (تحقيق ودراسة لحياته وشعرهـ)، د. علي الجندي، دار الكتاب الحديث، الكويت، د.ت.
70. شرح ابن عقيل على ألفية أبي عبد الله محمد جمال الدين بن مالك (ت672هـ)، بهاء الدين عبد الله بن عقيل العقيلي المصري الهمذاني (ت769هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط1، د.ت.
71. شرح أبيات سيبويه، أبو محمد يوسف بن أبي سعيد الحسن بن عبد الله بن المرزبان السيرافي (ت385هـ)، تحقيق: محمد علي الريح هاشم، دار الفكر، القاهرة، 1974.

72. شرح اختيارات المفضل، التبريزي: أبو زكريا يحيى بن علي (ت502هـ)، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987.
73. شرح الأشعار الستة الجاهلية، البطليوسي: أبو بكر عاصم بن زكريا (ت521هـ)، تحقيق: ناصيف عواد، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1979، سلسلة كتب التراث.
74. شرح ديوان الحماسة، الخطيب التبريزي: أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن الشيباني (ت502هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة، 1938.
75. شرح ديوان الحماسة، المرزوقي: أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (ت421هـ)، نشر: أحمد أمين وعبد السلام محمد هارون، مطبعة لجنة التأليف، القاهرة، ط1، 1951.
76. شرح ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة ثعلب: أبي العباس أحمد بن يحيى بن سيار الشيباني النحوي (ت291هـ)، مطبعة دار الكتب، القاهرة، 1944.
77. شرح ديوان كعب بن زهير، صنعة الإمام السكري: أبي سعيد الحسن بن الحسين (ت375هـ)، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965.
78. شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق: د. إحسان عباس، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1962.
79. شرح شواهد المغني، السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (ت911هـ)، تصحيح وتعليق: الشيخ محمد الشنقيطي، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.
80. شرح القصائد التسع المشهورات، صنعة ابن النحاس: أبي جعفر أحمد بن محمد (ت338هـ)، تحقيق: أحمد خطاب العمر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973.
81. شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ابن الأنباري: أبو بكر محمد بن القاسم (ت328هـ)، دار المعارف، مصر، 1964.
82. شرح القصائد العشر، الخطيب التبريزي: أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد بن الحسن الشيباني (ت502هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ط2، 1964.

83. شرح لامية العرب، العكبري: أبو البقاء عبد الله بن الحسين (ت616هـ)، تحقيق: محمد خير الحلواني، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983.
84. شرح المشكل من شعر المتنبي، علي بن إسماعيل بن سيده (ت458هـ)، تحقيق: مصطفى السقا ود. حامد عبد المجيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
85. شرح المعلقات السبع، الزوزني: أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني (ت486هـ)، دار الجيل، بيروت، د.ت.
86. شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين، د. محمود الجادر، دار الرسالة، بيروت، 1979.
87. الشعر الجاهلي (قضاياه الفنية والموضوعية)، د. إبراهيم عبد الرحمن، مكتبة الشباب، القاهرة، 1979.
88. شعر خفاف بن ندبة السلمي، تحقيق: د. نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، 1967، ط3، بيروت، 1980.
89. شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980.
90. شعر الشنفرى الأزدي، السدوسي: أبو فيد مؤرج بن عمر (ت195هـ)، تحقيق: علي ناصر غالب، مراجعة: د. عبد العزيز بن ناصر المانع، دار اليمامة للبحث، ط1، الرياض، 1988.
91. الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، عز الدين إسماعيل، دار الكاتب العربي، 1967.
92. الشعر في حرب داحس والغبراء، د. عادل جاسم البياتي، مطبعة الآداب، النجف، 1971.
93. شعر قيس بن زهير، عادل جاسم البياتي، مطبعة الآداب، النجف، د.ت.
94. شعر المثقب العبدي، الشيخ محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، بغداد، 1956.

95. الشعر والشعراء، ابن قتيبة: أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت276هـ)، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الثقافة، بيروت، 1969.
96. شعراء النصرانية، لويس شيخو، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، 1890.
97. صبح الأعشى في صناعة الإنشا، القلقشندي: أحمد بن علي (ت821هـ)، شرح وتحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1987.
98. الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، الجوهري: أبو نصر إسماعيل بن حماد (ت398هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار الكتاب العربي، مصر، د.ت.
99. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، دار التنوير، ط2، بيروت، 1983.
100. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، د. نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، 1976.
101. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، د. علي البطل، دار الأندلس، ط2، 1981.
102. طبقات فحول الشعراء، الجمحي: محمد بن سلّام (ت232هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1974.
103. الظباء والعيس في معلقة امرئ القيس، تحليل وتعليق: صديق الحافظ، مطبعة الرشاد، بغداد، 1990.
104. عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي: أبو الحسن محمد بن أحمد (ت322هـ)، تحقيق: د. عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة، لا.م، 1985.
105. الغابة والفصول (كتابات نقدية) الكتاب الثاني من كتاب شجر الغاب الحجري، د. طراد الكبيسي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1979.
106. الفلك الدائر على المثل السائر، الموفق بن أبي الحديد: أبو المعالي القاسم بن هبة الله بن محمد المدايني (ت656هـ)، تحقيق: أحمد الحوفي، دار الرفاعي، الرياض، 1984.
107. في طريق الميثولوجيا عند العرب، محمد سليم الحوت، ط1، 1955.

108. في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط3، 1962.
109. قضايا في النقد الأدبي، ك. ك. روثفن، ترجمة: د. عبد الجبار المطلبي، مراجعة: د. محسن جاسم الموسوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989.
110. قواعد الشعر، ثعلب: أبو العباس أحمد بن يحيى (ت291هـ)، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط1، 1948.
111. الكامل في اللغة والأدب، المبرد: أبو العباس محمد بن يزيد (ت285هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وسيد شحاتة، مكتبة المعارف، بيروت، د.ت.
112. كتاب الأضداد، الأنباري: محمد بن القاسم (ت328هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المطبوعات والنشر، الكويت، 1960، سلسلة التراث العربي.
113. كتاب الأضداد في كلام العرب، أبو الطيب عبد الواحد بن علي اللغوي الحلبي (ت351هـ)، تحقيق: د. عزة حسن، المجمع العلمي العربي، دمشق، 1963.
114. كتاب الحيوان، الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، بيروت، 1988.
115. كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، العسكري: أبو هلال الحسن عبد الله بن سهل (ت395هـ)، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1989.
116. كتاب المأثور من اللغة (ما اتفق لفظه واختلف معناه)، أبو العميثل عبد الله بن خليد الأعرابي (ت240هـ)، تحقيق ودراسة: د. محمد عبد القادر أحمد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 1988.
117. كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني، الدينوري: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت276هـ)، مطبعة دار المعارف العثمانية عن النسخة في دائرة حكومة الهند في لندن، حيدر آباد الدكن، ط1، 1949.
118. كتاب المنزلات، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1992.
119. لسان العرب، ابن منظور: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت711هـ)، دار صادر، بيروت، د.ت.

120. ما اتفق لفظه واختلف معناه، اليزيدي: إبراهيم بن أبي محمد يحيى (ت225هـ)، تحقيق: عبد الرحمن بن سليمان العثيمين، بيروت، ط1، 1987.
121. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير (ت637هـ)، تحقيق: د. بدوي طبانة، دار الرفاعي، الرياض، ط2، 1984.
122. مجمع الأمثال، الميداني: أبو الفضل أحمد بم محمد بن أحمد (ت518هـ)، دار الجيل، بيروت، ط2، 1987.
123. مختار الصحاح، الرازي: محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مكتبة لبنان، بيروت، 1986.
124. مختارات نقدية من الأدب العربي الحديث، محمد شاهين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991.
125. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيب المجذوب، دار القلم، بيروت، ط1، 1970.
126. المزهر في علوم اللغة وأنواعها، السيوطي: جلال الدين عبد الرحمن (ت911هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط4، 1958.
127. المشترك اللغوي نظريةً وتطبيقًا، د. توفيق محمد شاهين، مطبعة الدعوة الإسلامية، القاهرة، ط1، 1980.
128. مشكل إعراب الأشعار الستة الجاهلية (القسم الثالث/ ديوان النابغة الذبياني)، شرح: محمد بن إبراهيم بن محمد الحضرمي، تحقيق: د. علي الهروط، المطبعة الوطنية، عمان، ط1، 1992.
129. المصون في الأدب، العسكري: أبو أحمد الحسن بن عبد الله (ت382هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة المدني، الرياض، ط2، 1982.
130. المطر في الشعر الجاهلي، د. أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، ط1، 1987.
131. معجم الأساطير، لطفي الخوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1991.

132. المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة، بغداد، ط1، 1987.
133. المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، د. جواد علي، دار العلم للملايين، بيروت، 1970.
134. مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، د. جابر أحمد عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، 1982.
135. مقالات في تاريخ النقد العربي، د. داود سلوم، دار الطليعة، بيروت، 1981.
136. مقالات في الشعر الجاهلي، يوسف اليوسف، دار الحقائق، ط4، 1985.
137. من الأساطير العربية والخرافات، د. مصطفى علي الجوزو، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1980.
138. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، صنعة: أبي الحسن حازم القرطاجني (ت684هـ)، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الرسمية، تونس، 1966.
139. المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، عبد الفتاح محمد أحمد، دار المناهل، بيروت، ط1، 1987.
140. الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الآمدي: الحسن بن بشر بن يحيى (ت370هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، 1944.
141. مواقف في الأدب والنقد، د. عبد الجبار المطلبي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.
142. نصوص من الشعر العربي قبل الإسلام (دراسة وتحليل)، د. نوري حمودي القيسي وآخرون، دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل، 1990.
143. النظم الشفوي في الشعر الجاهلي، جيمس مونرو، ترجمة: د. فضل بن عمار العماري، دار الأصالة، الرياض، 1987.
144. نقائض جرير والفرزدق، أبو عبيدة: معمر بن المثنى التيمي (ت209هـ)، مكتبة المثنى، بغداد، 1990.

145. نقاد الأدب (دراسة في النقد الإنكليزي الوصفي)، جورج واتسون، ترجمة وتعليق: د. عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط1، 1978.

146. النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1958.

147. نقد الشعر، أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت327هـ)، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1948.

148. الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي الجرجاني: علي بن عبد العزيز (ت392هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، 1944.

ثانيًا: المصادر الأجنبية

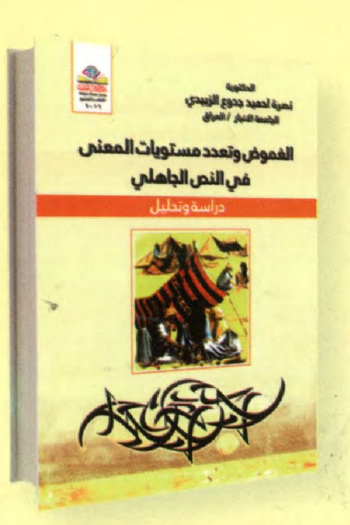
1. Abrams, M.H.
   A Glossary of Literary Terms
   New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.
2. Deutsch, Babett
   Poetry Handbook
   London: Janathan cape, 1961.
3. Empson, William
   Seven Types of Ambiguity
   Harmonds worth: penguin 1963.
4. Perkins, David, ed.
   English Romantic writers
   New York: Harconrt, brace and Jurinarich.
5. Preminger, Alex, ed.
   Prinecton encyclopedia of poetry and poetics
   Prinecton: pap, 1973.

ثالثًا: الرسائل والأطاريح

1. الشاعر والوجود في عصر ما قبل الإسلام، باسم إدريس قاسم (رسالة ماجستير مكتوبة بالآلة الطابعة)، الموصل، 1992.
2. الغموض في الشعر العباسي، فالح كامل إسكندر، أطروحة دكتوراه مطبوعة بالآلة الكاتبة، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1994.

رابعًا: البحوث والمقالات

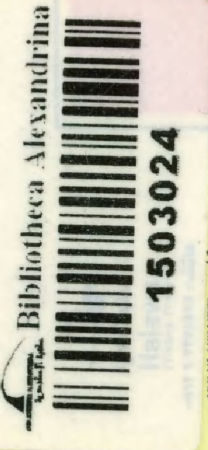
1. تراث الحب في الأدب العربي قبل الإسلام، د. عادل جاسم البياتي، مجلة آداب المستنصرية، العدد السابع، 1983.
2. رمز المرأة في أدب أيام العرب، د. عادل جاسم البياتي، مجلة آفاق عربية، السنة الثانية، العدد 12، 1977.
3. الصورة الأدبية، إبراهيم جنداري، مجلة أقلام، السنة الخامسة والعشرون، العدد 6، 1990.
4. مدخل إلى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلي (بحث في التفسير الأسطوري)، عبد القادر الرباعي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد السادس، المجلد الثاني، 1982.
5. المرقش الأكبر (حياته وشعره)، تحقيق: د. نوري حمودي القيسي، مجلة العرب، ج1، السنة الرابعة، 1970.
6. المسيب بن علس (حياته وشعره)، تحقيق: د. أيهم عباس حمودي، مجلة المورد، المجلد (20) العدد الأول، 1992.
7. مقدمة القصيدة الجاهلية، عادل جاسم البياتي، مجلة آفاق عربية، السنة الثانية، العدد 12، 1977.
8. المنظور البلاغي في نقد الشعر، د. ماهر مهدي هلال، مجلة كلية الآداب، العدد 39، 1990.
9. نورثروب فراي وتشريح النقد، فرانك كيرمود، ترجمة: عدنان أحمد الربيعي، مجلة أقلام، العدد 11، السنة 15، 1980.



Ambiguity of meaning in Pre-Islamic Poetry

modernworldbook

ظل الادب الجاهلي وما يزال منهلا ثرا ينهل منه الباحثون بلا توقف،وباءت كل محاولات التشكيك به بالفشل،ولأنه يؤرخ وجود أمة عظيمة شرفها الله تعالى بارفع الرسالات وبعث من اهلها اشرف خلقه خاتما لرسالته،،فقد كان لديوانها الممثل بالشعر عظيم الأثر في حفظ جمالية لغته وروعة بنائه،،تلك اللغة التي ازدادت جمالا بالقران،وتزينت بأحلى حله،،وهذه الدراسة التفاتة مخلصة تهدف الى خدمة العربية وأدبها،،ممثلة بالشعر الجاهلي الذي يدهش القارىء كلما تعمق في قرائته والاستماع الى قصائده وتمثل صوره التي كانت مزيجا من الواقع والخيال النابض حيوية وجمالا،،غموض المعنى الذي يتحقق بالالفاظ والمعاني والدلالات والصور ،،ذلك الذي يكشف عمق النص ومستويات المعنى فيه،،لا ذلك الذي ينغلق به النص امام المتلقي،،على ان يصاحب ذلك المستوى الرفيع من التكثيف موهبة في القراءة التي تنطلق من حب الشعر الجاهلي والرغبة في اكتشاف جمالياته التي لا تتوقف عند حدود القراءة العابرة..




9 789957 614195



الأردن - اربد - شارع الجامعة
تلفون: ٧٢٧٢٢٧٢ ٢ ٩٦٢+ / فاكس: ٧٢٦٩٩٠٩ ٢ ٩٦٢+
الرمز البريدي: (٢١١١٠) / صندوق البريد: (٣٤٦٩)
almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com

